

ABHANDLUNG
ÜBER DIE
BILDUNG DES AUGES

MIT RÜCKSICHT AUF DIE
MALERKUNST.

MIT KUPFERN UND HOLZSCHNITTEN.

VON
JOHN BURNET.

REUDNITZ BEI LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON A. H. PAYNE.

[1886]

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN



Vorwort.



Bei einem so eng zusammengedrängten Werkchen, in dem so viele verschiedene Zweige der Malerkunst mit wenig mehr als der Aufzählung der dieselben bildenden Theile aufgeführt sind, muss ich zuerst um Entschuldigung bitten wegen des Versuchs, in so knappem Umfange Lehrsätze aufzustellen, welche auch praktisch verwerthbar sein sollen; mich leitete dabei aber die Absicht, wenn möglich, klare Einsicht in die Schwierigkeiten der Kunst zu vermitteln, ohne die Aufmerksamkeit des Lesers durch zu grosse Mannigfaltigkeit von Beispielen zu zerstreuen, deren Nebeneinanderstellung nur zu häufig den sich scharf einprägenden Eindruck einer einzigen Illustration verwischt. Trotz der unendlichen Verschiedenheiten der malerischen Darstellung sind doch die Grundmittel, durch welche diese Verschiedenheiten zustande kommen, ganz wie in der Musik, an Zahl nur gering; ich habe mich desshalb bemüht, nur die leitenden Principien zu skizziren, welche jedem vertraut sein sollten und die durch Reflection und Beobachtung zu einer unbegrenzten Reihe von Verzweigungen ausgedehnt werden können. Dieselben einfachen Regeln, welche dem Unterrichte des Anfängers als Unterlage zu dienen haben, war ich bestrebt, als ebenso vorhanden in den höchsten Gebieten der Kunst nachzuweisen; Regeln, deren Beachtung von gleich grossem Werth ist, wie etwa der, den eine Goldader einer Schicht minderwerthiger Erze verleiht. Manchem könnte es vielleicht erscheinen, als wäre dieses Thema zu physikalisch behandelt; dazu habe ich mich jedoch veranlasst gesehen durch den unserer Zeit aufgeprägten Charakter, und gewiss wird Jedermann gern etwas Kenntniss besitzen wollen von der Construction des Instruments, das er selbst besitzt, und von der Wechselwirkung, in der es zur Thätigkeit des Geistes steht. Bei Abfassung dieser Zeilen verglich ich übrigens stets die Anschauungen der besten Autoren, um mein eignes Urtheil zu kräftigen und zu unterstützen, und darf desshalb wohl ein wenig Hoffnung hegen, dass es gelingen werde, eine Kunst, welcher die civilisirte Gesellschaft so viele Verschönerungen verdankt, weiter zu verbreiten und ihre Werthschätzung zu fördern.





ABHANDLUNG
ÜBER DIE
BILDUNG DES AUGES
MIT RÜCKSICHT AUF DIE MALERKUNST.

In einem Lande mit so blühender Fabrikthätigkeit wie das unsere, kann es uns nicht genug wundernehmen, dass man der Erziehung des Auges im allgemeinen nicht mehr Fleiss gewidmet hat, wenn man bedenkt, dass — ganz wie es bezüglich des Ohres der Fall ist — dessen Ausbildung in späteren Lebensjahren dem Menschen kaum jemals dieselben Vortheile bringt, welche ihm eine richtige Anleitung in der Jugend sichert; ebenso begreife ich nicht, warum der Unterricht im Zeichnen nicht neben dem im Lesen und Schreiben hergehen sollte, da ja schon die complicirten Formen der Buchstaben mancher Sprachen mehr Schwierigkeiten bieten als die Elemente der Zeichnung, und bin andererseits fest überzeugt, dass ein sehr kurzer Zeitraum den Schüler befähigen müsse, beliebige Gegenstände mit leidlicher Correctheit abzuzeichnen. Ohne diese Handfertigkeit geht man nicht allein oft der werthvollsten Vortheile verlustig,*) sondern

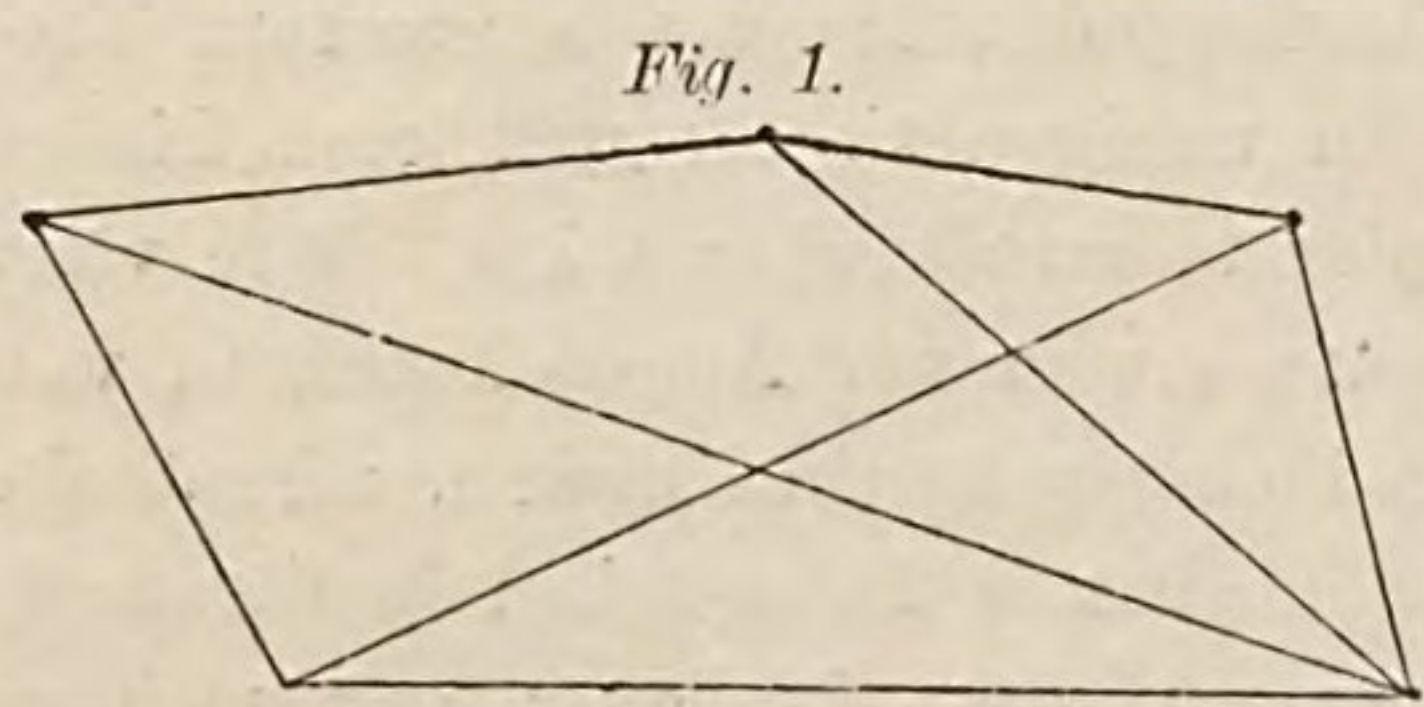
*) Locke, dessen Aufmerksamkeit sich auch auf diesen Zweig der Erziehung richtete, sagt darüber: „... wenn er gut und geläufig schreiben kann, halte ich es für ganz passend, die Uebung der Hand nicht nur durch das Schreiben fortzusetzen, sondern auch noch zum Zeichnen weiterzugehen, eine Fertigkeit, die für jeden Mann von grossem Vortheil ist, besonders wenn er sich auf Reisen befindet, weil sie ihm oft ermöglicht, in wenigen richtig geführten Linien auszudrücken, was schriftlich und verständlich kaum auf einem ganzen Bogen Papier unterzubringen wäre. Wie viele Baulichkeiten z. B. kann man sehen, wie viele Maschinen, Trachten u. s. w. könnten einem vor Augen kommen, von denen das Hauptsächlichste selbst durch eine flüchtige Skizze der Erinnerung dauernd eingeprägt und andern mitgetheilt werden kann, während es nur in Worte gekleidet in Gefahr kommt, verloren oder im besten Falle selbst in der trefflichsten Beschreibung nur mangelhaft gemerkt zu werden. Damit ist keineswegs gesagt, dass ich etwa von meinem Sohne verlangte, er solle ein vollkommener Maler werden; um sich nur einigermaßen zu einem solchen auszubilden, bedarf es mehr Zeit, als ein junger Mann seinem Unterrichte in noch wichtigeren Fächern abzusparen vermöchte; so viel Verständniss von Perspective und Fertigkeit im Zeichnen aber, um alles, was er sieht, wenigstens erträglich auf Papier wiederzugeben, müsste meiner Ansicht nach in verhältnissmässig kurzer Zeit erworben werden können.“ (Locke's „Thoughts concerning education“.)

„Mit Rücksicht auf die Praxis des Zeichnens wird es sich empfehlen, die Schüler dadurch zur Nacheiferung anzuregen, dass man ihnen in andern Büchern die Anwendung der Kunst vor Augen führt und sie belehrt, wie sehr dieses Hilfsmittel die Auffassung und das Gedächtniss unterstützt; wenn sie dann zuweilen genöthigt werden, Maschinen, Werkzeuge oder sonstige complicirte Apparate zu beschreiben, werden sie gewiss vollkommen die Unentbehrlichkeit eines Hilfsmittels schätzen lernen, das so glücklich die Mangelhaftigkeit der Sprache ausgleicht und das Auge in den Stand setzt zu begreifen, was dem Geiste auf einem andern Wege gar nicht zugeführt werden kann.“ (Aus der Vorrede an den Lehrer.)

dem Geiste bleibt auch eine der Hauptquellen verlässlicher Belehrung unerschlossen und die Hand selbst verhält sich immer gleichsam in einem Zustande von Halblähmung und Unfähigkeit wiederzugeben, was das Auge aufgenommen hatte; während diese Schwierigkeit, wenn beide durch frühzeitige Anleitung sozusagen in Berührung bleiben, so leicht zu überwinden ist. Diese Fertigkeit der Hand wird freilich nur durch andauernde Uebung gesichert; denn wie schnell auch das Auge die Form eines Gegenstandes auffassen mag, so liegt das Schwerste doch immer in der Fähigkeit, dieselbe auf Papier oder Leinwand wiederzugeben, und hierbei erst wird die Correctheit auf die Probe gestellt; wie weit aber dauernde Uebung diese Kette von geistiger Verbindung zwischen Auge und Hand vervollkommenet, zeigt sich an der Leichtigkeit, mit der Jemand lernt, im Finstern oder mit geschlossenen Augen zu schreiben. Jene schnelle Verbindung darf aber nicht auf Kosten der Correctheit befördert werden, vielmehr verdient letztere stets in erster Linie Beachtung; denn wenn das Auge, wie das Ohr, einmal einer loseren, unvollkommeneren Methode des Studiums verfallen war, hat der Schüler die grösste Mühe, sich von einer so unvorteilhaften Grundlage wieder zu befreien. Wenn ich für die Vortheile dieses Zweiges der Erziehung eintrete, liegt es mir fern, chimärische Hoffnungen zu erwecken oder Aussichten zu eröffnen, welche eher als hinreichende Gründe betrachtet werden könnten, denselben weniger zu fördern. Zu denjenigen aber, denen die Ausbildung der Jugend anvertraut ist, hege ich das Vertrauen, dass sie denselben eher als eine Hilfe ansehen, als dass er etwa als eine Unterhaltung oder eine Belohnung für Verdienste betrachtet würde; und um jeden Lehrer zu befähigen, den betreffenden Unterricht zu ertheilen, werde ich mich bemühen, in der einfachsten Weise vorzugehen und nur so viel Diagramme benutzen, wie der Gegenstand unbedingt nöthig erscheinen lässt.

Augenmaass.

Die zuerst vorzunehmende Uebung besteht darin, dass man das Auge gewöhnt, die Entfernung zwischen einem Gegenstande und einem andern abzuschätzen; die Formen der Linien, welche mehrere Punkte verbinden und die Gestalten, welche diese Linien ein- oder



ausschliessen, haben darauf zu folgen, denn wie das Auge etwas Greifbares haben muss, um darauf zu haften, so soll das zuerst doch einfach und klar verständlich sein. Ich werde also mit einer Reihe von Punkten beginnen, erst mit zwei, dann mit drei, vier und fünf, auch müssen die betr. Winkel durch eingezeichnete Linien sichtbar gemacht werden. Ein Zirkel wird es Jedem ermöglichen, deren Uebereinstimmung mit dem Original zu vergleichen, denn ehe der Schüler nicht imstande ist, diese Anfangsübungen richtig auszuführen, ist es nutzlos, zu complicirteren Vorlagen weiter zu gehen.

Form.

Da jede Form mehr oder weniger Theile eines Dreiecks, Vierecks oder Kreises enthält, muss das Auge angelernt werden, dieselben am Gegenstande in ihren einfachen Formen zu erkennen und nachzubilden, um die Fähigkeit zu erwerben, solche Details zu erkennen,

wenn diese untereinander vermengt und combinirt in mehr zusammengesetzten Figuren vorkommen.

Fig. 2.

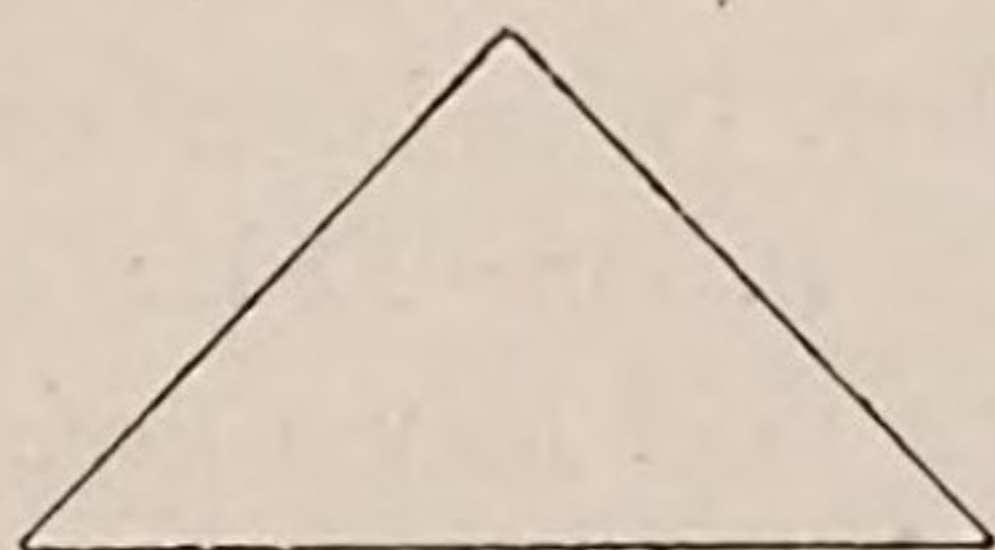
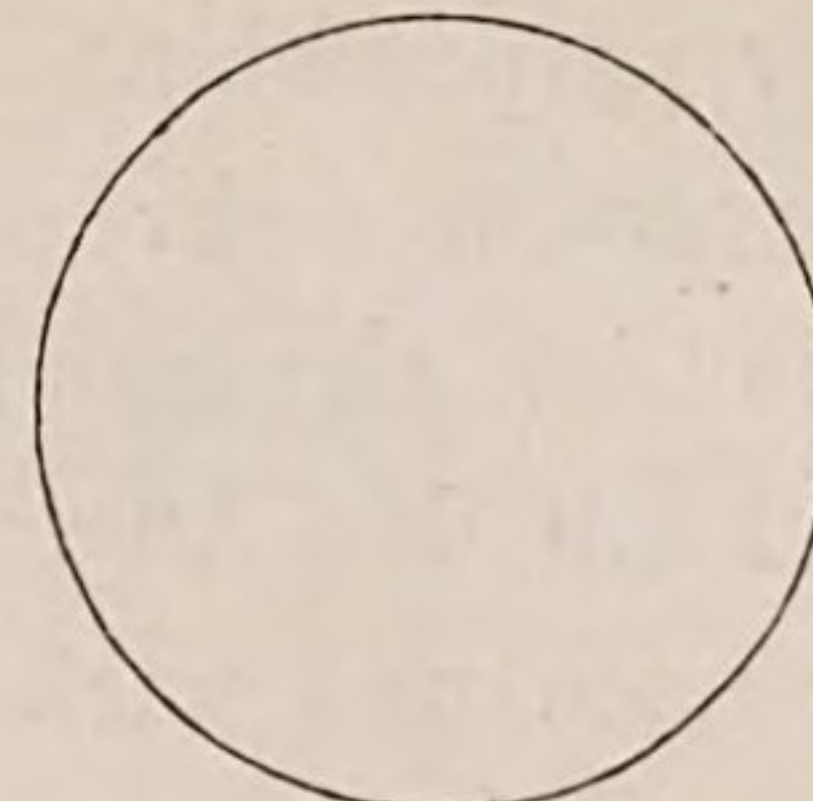


Fig. 3.



Fig. 4.



Ich würde nun empfehlen, diese Formen in Papier auszuschneiden und in verschiedenen Lagen betrachten zu lassen, damit das Auge, wenn sie z. B. aufrecht gestellt und auch in horizontaler Lage betrachtet werden, vollständig vertraut wird mit ihrer verschiedenen Gestaltung und mit den Ursachen ihrer Formänderung.

Fig. 5.

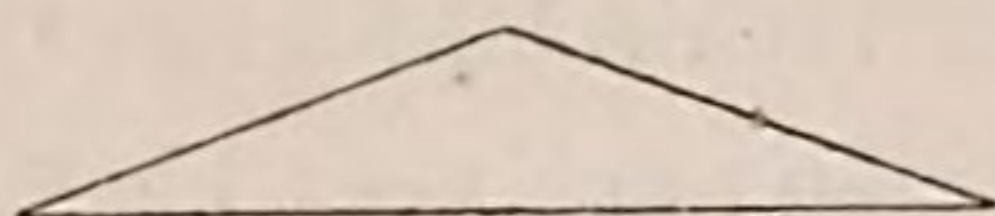


Fig. 6.

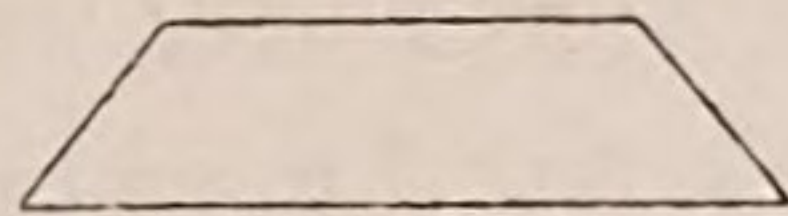
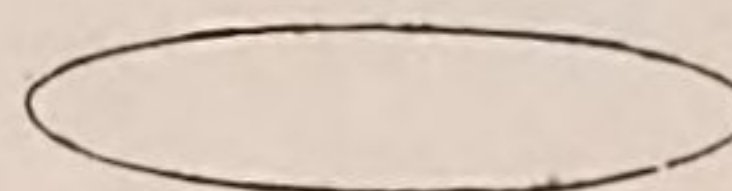


Fig. 7.



Auch würde ich den Rath geben, nach einem Würfel und einer Kugel zu zeichnen, damit sich das Auge gewöhnt, wirkliche Gegenstände abzuzeichnen statt ebener Flächen, wodurch es eben die durch keine andere Methode zu erwerbende Fähigkeit erlangt, nach der Natur zu zeichnen.

Perspective.

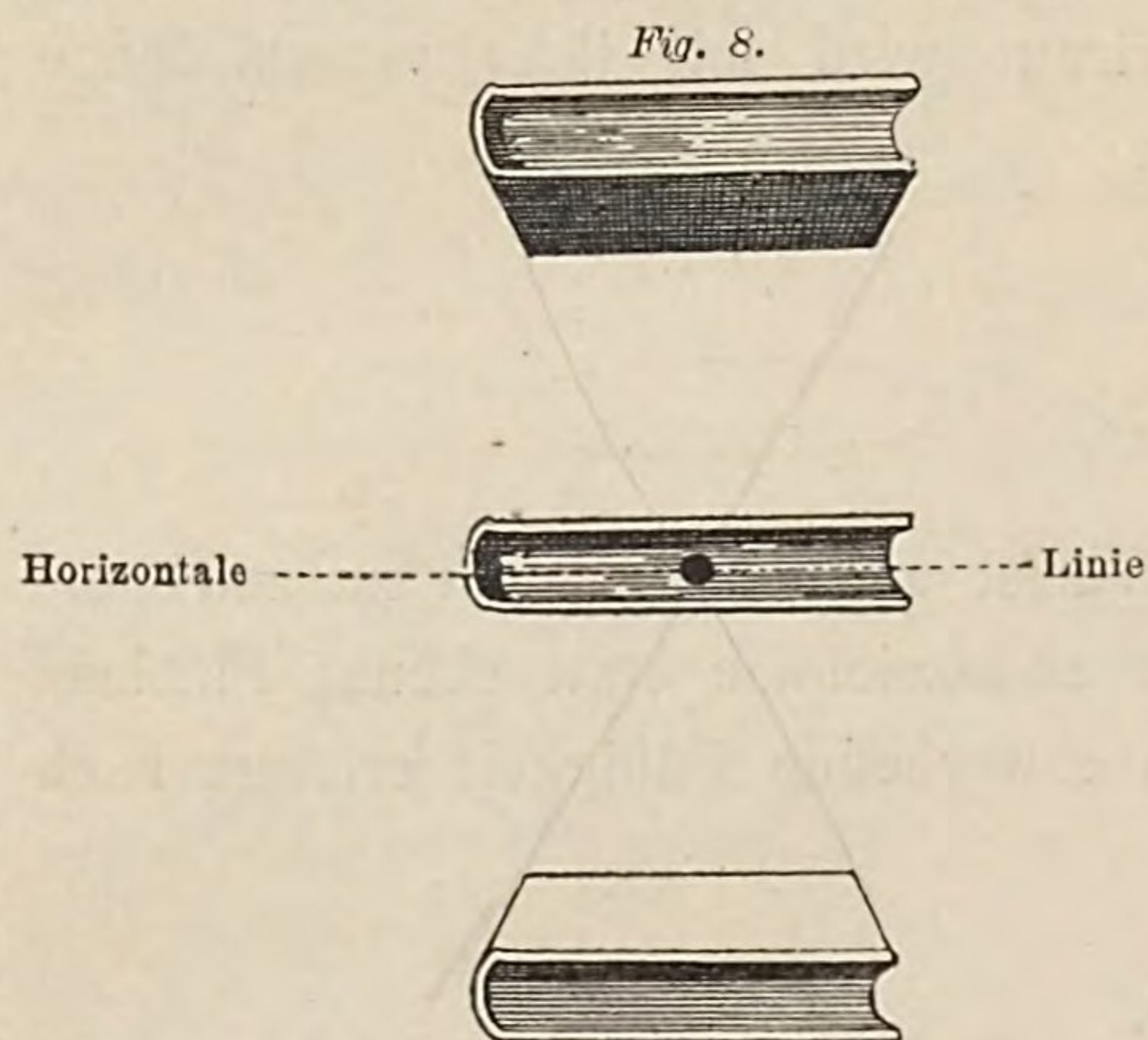
So Manche haben sich schon von dem Versuche, das Zeichnen zu erlernen, zurückschrecken lassen durch die Furcht vor einem so schwierigen Theile der Kunst, wie die Perspective einer zu sein scheint, und doch wird diese, wenn sie von ihrem geometrischen und mathematischen Ballast befreit wird, sich als sehr einfach und leicht begreiflich darstellen. *) Perspective ist, wie das Wort (eine Zusammensetzung aus den lateinischen Wörtern per, durch, und specto, ich sehe, schaue) andeutet, die Kunst, verschiedene Objecte so zu zeichnen, wie sie etwa Jedem auf einer Glasscheibe oder einem andern durchsichtigen Medium fixirt erscheinen würden. Die Kunst, perspectivisch zu zeichnen, besteht also in nichts anderem, als in der Wiedergabe verschiedener Gegenstände, die unter denselben Gesetzen stehend gedacht sind, welche ihre Erscheinung in der Wirklichkeit regeln. **)

*) „Lange Berechnungen und verwickelte Diagramme schrecken den Furchtsamen und Unerfahrenen zurück, sich die Sache zweimal anzusehen, während wir nach erlangter Geschicklichkeit, dieselbe in ihre einfachen Principien aufzulösen, erkennen, dass unsere Furcht unbegründet war. Theile und bekämpfe (besiege) ist ein in der Wissenschaft wie in der Politik gleichmässig gültiger Grundsatz. Die Complication stellt eine Art Bündniss dar, das, so lange es vereint bleibt, auch dem lebhaftesten und kräftigsten Geiste Trotz bietet, von dem aber jedes Glied vereinzelt nachgiebig ist und desshalb, wenn es losgelöst werden kann, leicht zu überwinden ist. Die Hauptkunst des Lernens besteht, wie Locke bemerkt hat, darin, nur wenig auf einmal in sich aufzunehmen; auch seine weitesten Ausflüge vollbringt der Geist nur durch kurzes, oft wiederholtes Auffliegen.“ (Dr. Johnson.)

**) Es war im sechzehnten Jahrhundert, wo die Perspective wieder belebt oder richtiger erst erfunden wurde; dieselbe gehört eigentlich mehr der Geometrie als der Optik an und ist in der That mehr eine Kunst als eine Wissenschaft; da dieselbe aber von optischen Principien ausgeht und ihr Endzweck darin liegt, durch die Wiedergabe natürlicher Gegenstände das Auge zu ergötzen, so würde es mir als ein Unrecht erscheinen, wenn ich hier nicht einen kurzen Abriss ihrer Entstehung und Weiterentwicklung anfügte. Die Kunst der Perspective verdankt ihre Geburt der

Linien.

Alle Linien sind einer Veränderung ihrer Erscheinung unterworfen, mit Ausnahme von zweien, einer perpendikulären (lothrechten) und einer horizontalen ^{nach}senkrechten Linie; und alle Linien werden mehr oder weniger in ihrer Länge verändert, je nachdem sie sich von der Parallele der Grundlinie entfernen. Wenn Jemand also z. B. eine Feder oder einen Stab parallel mit den Augen hält und denselben nach und nach rund herum dreht, so wird er ihn auch nach und nach kürzer werden sehen, bis derselbe, wenn direct gegen das Auge gerichtet, nur noch einen Punkt bildet, indem er die Stelle bedeckt, welche als Gesichtspunkt bezeichnet wird, worunter man einen dem Auge des Beobachters direkt gegenüber und auf der horizontalen Linie gelegenen Punkt versteht. Während der betreffende Gegenstand



(Stab) rundherum gedreht wird, beschreibt er längs der ganzen Linie unzählige Punkte; diese werden accidentelle Punkte genannt und variiren, je nachdem sie mehr oder weniger rechtwinklig zur Grundlinie verlaufen. Linien erscheinen auch verschieden, je nachdem sie über oder unter dem Auge des Beobachters liegen; wenn z. B. ein Buch horizontal vor dem Auge gehalten wird, so erscheint dessen unterer Deckel sichtbar, wenn man es höher (über dem Auge) hält, und seine Seitenlinien scheinen unten nach einem Punkte der Horizontallinie zusammenzulaufen. Wenn unterhalb des Auges gehalten, wird der obere Deckel sichtbar werden und

dessen, die Seiten begrenzenden Linien scheinen sich nach der Horizontallinie zu erheben. *)

Malerei und insbesondere jenem Zweige derselben, welcher sich mit der Herstellung von Theaterdecorationen beschäftigt, wobei so vielfach landschaftliche Darstellungen in Frage kommen, welche sehr unnatürlich und abstossend aussehen müssten, wenn die Grösse der Einzelgegenstände nicht einigermaßen ihrer Entfernung vom Auge angepasst worden wäre. Wir erfahren durch Vitruvius, dass Agatharchus, ein Schüler des Aeschylus, der erste war, der über diesen Gegenstand schrieb, und dass später die Principien dieser Kunst durch Demokrit und Anaxagoras, die Schüler des Agatharchus, genauer entwickelt wurden. Von der Theorie dieser Kunst, wie jene dieselbe beschrieben, wissen wir leider nichts, da keine ihrer Schriften der fast allgemeinen Vernichtung entging, welcher die ganze alte Literatur im dunklen Zeitalter (dem frühen Mittelalter) Europas verfiel. Die Wiederbelebung der Malerei in Italien war indess auch von der Wiedererweckung dieser Kunst begleitet. Der erste, welcher es versuchte, die Regeln der Perspective aufzustellen, war Pietro del Borgo, ein Italiener. Er stellte sich die Gegenstände hinter einer durchsichtigen Tafel aufgestellt vor und bestrebte sich die Bilder zu zeichnen, welche die von denselben ausgehenden Lichtstrahlen auf jene warfen; wir wissen freilich nicht, welchen Erfolg er von diesem Versuche hatte, denn das von ihm darüber geschriebene Buch ist nicht mehr vorhanden. Es wird jedoch von dem berühmten Ignazio Dante sehr gelobt, und nach den Principien Borgo's construirte Albrecht eine Maschine, mit welcher er die perspectivische Erscheinung der Gegenstände aufzeichnen konnte. Balthasar Perussi studirte die Schriften Borgo's und bemühte sich, dieselben leichter verständlich zu machen; ihm verdanken wir die Entdeckung der Distanzpunkte, nach welchen alle Linien, die mit der Grundlinie einen Winkel von 45 Grad bilden, gezogen werden. Kurze Zeit darauf fand Guido Ubaldi, ein anderer Italiener, dass alle zueinander parallelen Linien, wenn sie sich der Grundlinie zuneigen, nach demselben Punkte der Horizontallinie convergiren, und dass diesen Punkt auch eine, parallel zu ihnen gezogene Linie durchschneiden müsse. Die Zusammenfassung dieser Grundregeln setzte ihn in den Stand, eine ziemlich vollständige Theorie der Perspective aufzustellen. (Priestley's Optik.)

Seitdem haben Jesuit's Perspective, die Brook Taylor's, Malton's und anderer die schwierigsten und verwickeltsten Diagramme klar und verständlich gemacht.

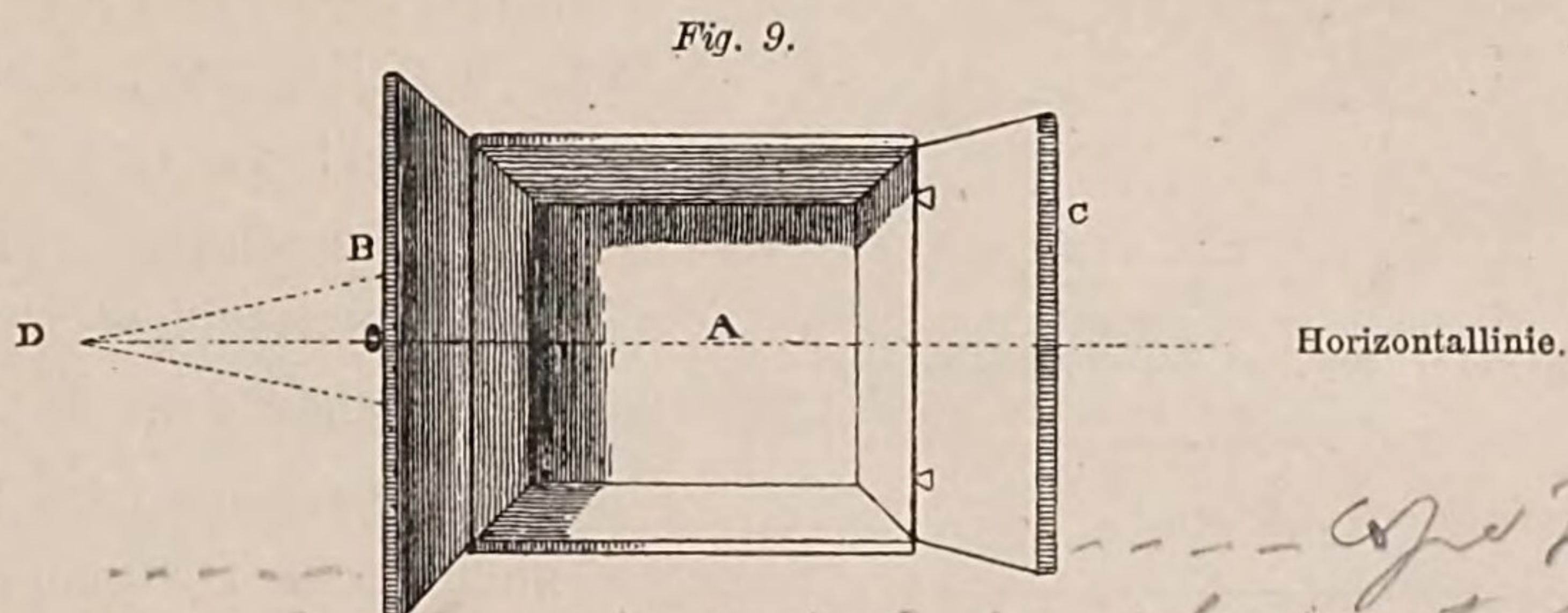
*) Die Wahrheit dieser Sätze kann auch leicht dadurch bewiesen werden, dass jemand ein Stück Glas aufrecht hält, auf dem eine Anzahl von ein und demselben Mittelpunkte ausgehende Strahlen gezogen sind; denn blickt man durch

ist im Plural,
13.
convergieren

Perspective

Bevor wir weiter vorschreiten, will ich zum besseren Verständniss verschiedener bisher erwähnter Linien, und um zu zeigen, wie dieselben beeinflusst werden, noch eine erklärende Figur geben.

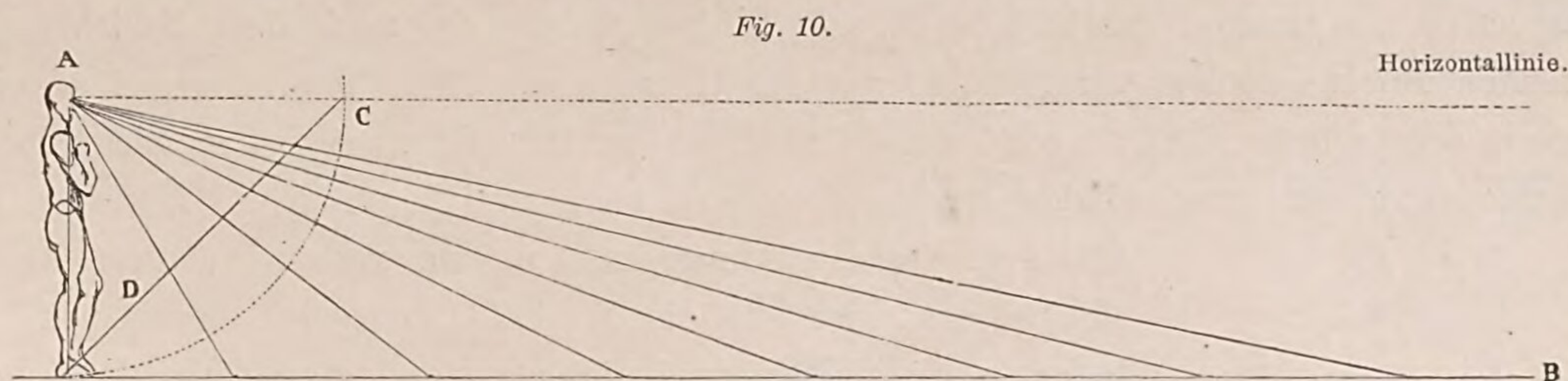
Nebenstehendes stellt einen Wandschrank mit zusammenschlagenden Thüren vor; da derselbe unmittelbar vor das Auge gestellt ist, scheinen dessen Wände sich nach der Gesichtslinie A zu erheben und herabzusteigen; ebenso die Thür B, da dieselbe rechtwinklig zur Grundlinie geöffnet steht, während die Linien der Thür c nach dem accidentellen Punkte D verlaufen; dieser Punkt wird seine Lage wechseln, je nachdem die Thür mehr oder weniger geöffnet steht, woraus es sich erklärt, was unter accidentellen Punkten gemeint ist.



Verkleinerung.

Alle Gegenstände verringern sich in ihrer Grösse, wenn der Beobachter sich von ihnen entfernt, wesshalb auch zwei parallele Linien sich einander zu nähern scheinen, wenn sie weiter vom Auge zurückweichen. Diese Verkleinerung wird mehr oder weniger plötzlich erscheinen, je nachdem jene Linien von einem nahen oder von einem schon entfernten Punkte aus anfangen; hält man die Hand z. B. nahe vor das Auge, so wird sie diesem einen grösseren Raum bedecken, als wenn man sie in Armlänge entfernt hält.

Die Gegenstände verkleinern sich in wachsendem Verhältnisse, bis sie eine gewisse Entfernung erreicht haben, wo dann die Verkleinerung weniger stark erscheint. Folgendes Diagramm wird das weiter verdeutlichen.



Die Linie A möge den Beobachter darstellen und B eine Linie am Fussboden, so wird das Bogenstück c, welches die Sehstrahlen*) durchschneidet, wo sie sich dem Auge genähert haben, das abnehmende Verhältniss etwa der Fussbodenquadrate zeigen, wenn

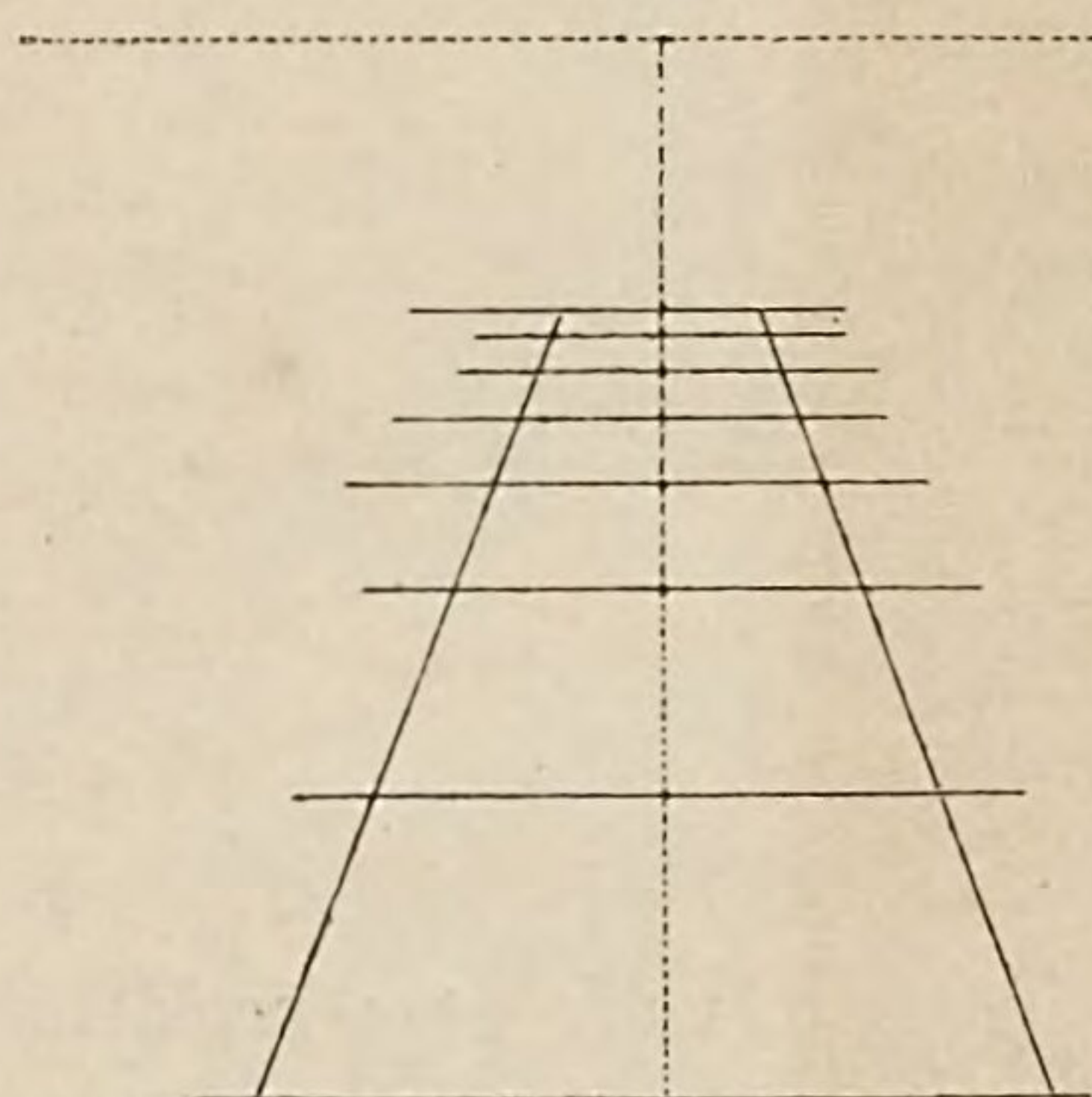
dasselbe eine Strasse, eine Allee oder nur ein langes Zimmer hinauf, so wird man wahrnehmen, dass solche Linien des Fussbodens, der Gebäude etc., welche im rechten Winkel zur Grundlinie stehen, mit den auf der Glasscheibe befindlichen Linien vielfach zusammenfallen und diese decken; denn da sie alle nach dem Gesichtspunkte zu verlaufen, müssen sie nothwendig convergiren, weil die Entfernungen zwischen denselben sich so vermindern, wie sie von dem Beobachter entfernter liegen.

*) Gedachte (imaginäre) Linien, welche von verschiedenen Gegenständen nach dem Auge zu laufen.

*bei Ruppger Breminwarte
über die Perspektive*

diese immer entfernter liegen. Wenn also Gegenstände in zu geringer Entfernung anfangen, so erscheinen sie ausser Verhältniss mit den andern Gegenständen derselben Darstellung

Fig. 11.



scheinen, wie es Fig. 12 veranschaulicht.

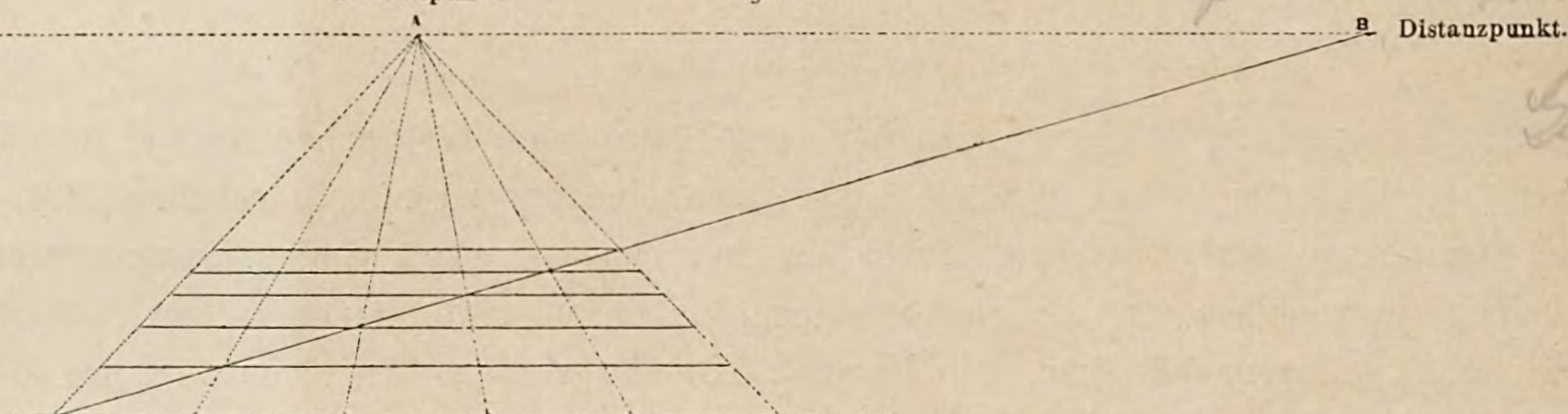
und, mit Rücksicht auf den Eindruck, den sie auf das Auge des Beschauers hervorbringen, falsch, obwohl sie von der richtigen Regel nicht abweichen. Man bezeichnet das als überschnelle, plötzliche Perspective, welche dadurch zu vermeiden ist, dass man einen Distanzpunkt wählt, welcher dem Auge gefällig ist. Da die Breite der Vierecke bestimmt wird durch die diagonale Linie, welche da nach dem Distanzpunkt verläuft, wo sie diejenigen Linien des Fussbodens schneidet, welche nach dem Gesichtspunkte zu verlaufen, so wird der Fussboden, je entfernter letzterer Punkt liegt, desto gleichmässiger er-

*durch eine
nicht mehr
brückene
Perspektive
müsste die
Flachheit aus-
geleitet
werden
können
also ein
mehreres
Mittel zur Erzielung einer
tieferen Raumwirkung
oder doppelt das
Segenst?*

Gesichtspunkt.

Fig. 12.

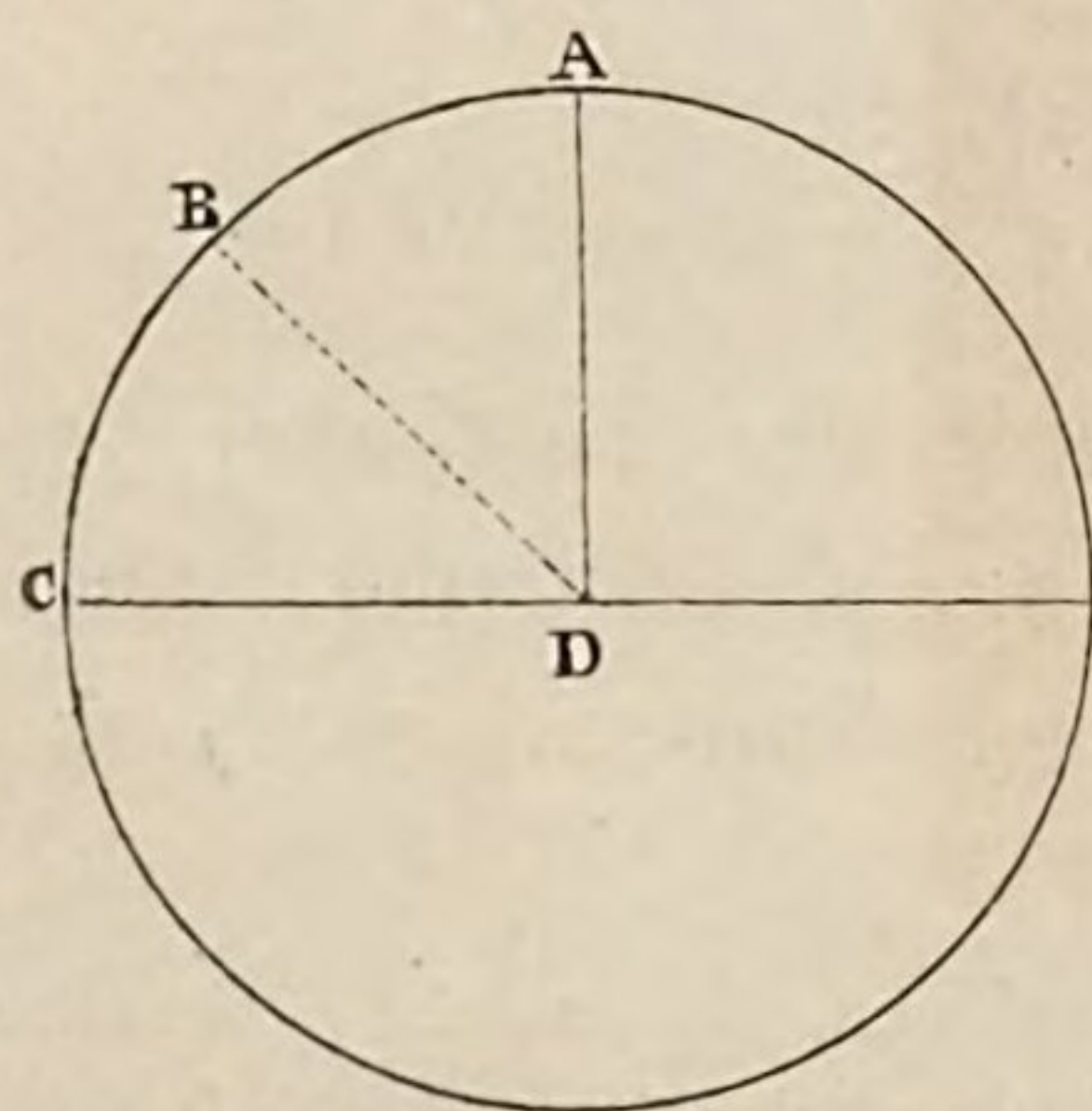
Horizontallinie



Winkel.

Was wir bisher ausgesprochen haben, bezieht sich eigentlich mehr auf die parallele Perspective, so genannt deshalb, weil alle Linien, welche die nach dem Gesichtspunkte laufenden durchschneiden, parallel sind mit der Grundlinie. Blickt man dagegen an einem Viereck oder einem Würfel nach dem Winkel, so werden die zwei Seiten nicht in dem Gesichtspunkte zu verschwinden scheinen, sondern nach zwei Punkten der Horizontallinie,

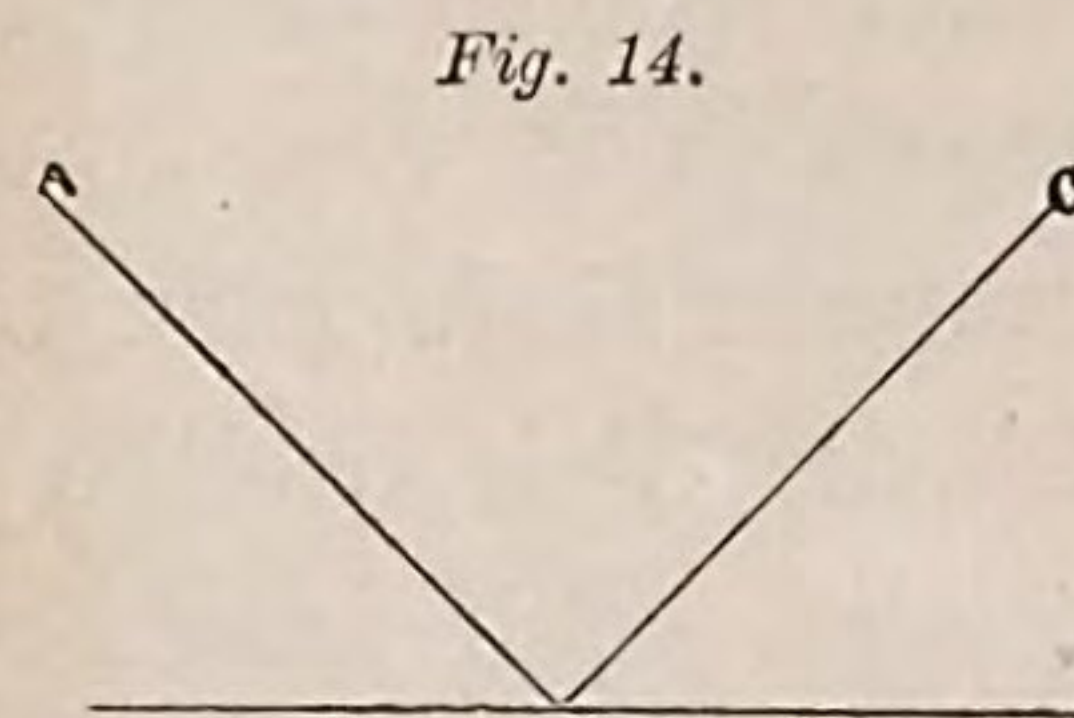
Fig. 13.



den sog. Verschwindungspunkten, hin verlaufen; diese Art der Behandlung wird als die Winkel-Perspective bezeichnet. Nun befinden sich diese zwei Punkte stets in gleicher Entfernung, nämlich um ein Viertel eines Kreises von einander, so, dass, wenn einer derselben bestimmt ist, der andere leicht gefunden werden kann, denn sobald sich der eine von dem Gesichtspunkte entfernt, scheint der andere sich demselben zu nähern, wie man sofort einsehen wird, wenn man einen Bogen Papier oder ein Buch von einer Lage aus, wo eine Seite der Grundlinie parallel ist, so lange

dreht, bis man auf die Ecke (den Winkel) desselben blickt. Die Ursache dieser Erscheinung wird sich vielleicht deutlicher durch Figur 13 erklären. — Angenommen, der Kreis entspreche der Linie des Horizonts, was genau zutrifft, wenn man diesen auf offenem Meere oder da

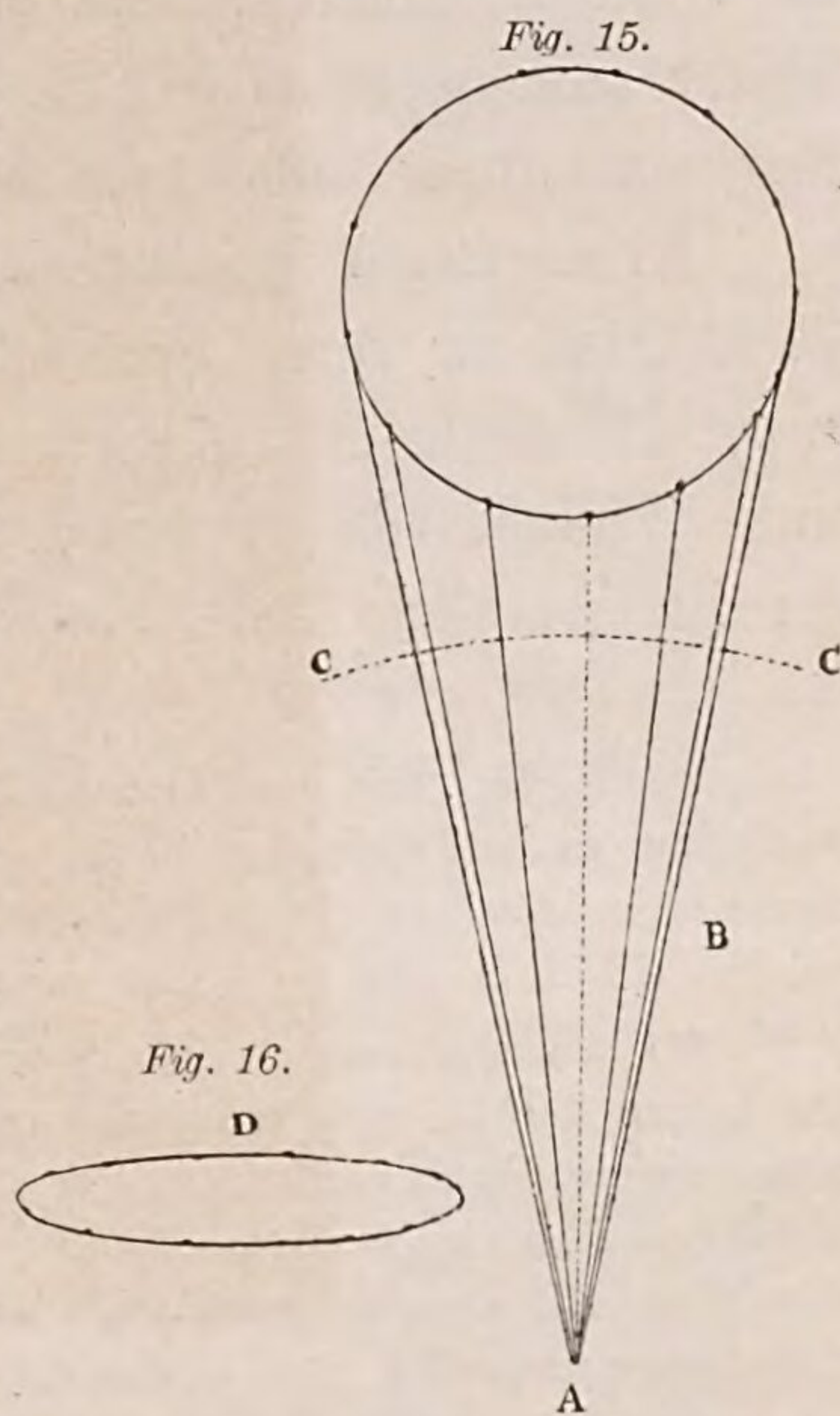
betrachtet, wo kein Hinderniss den Ausblick unterbricht; denn da das Wasser sich dann überall mit dem Himmel berührt, bildet es eine kreisförmige horizontale Linie. Wird eine Person also in D stehend gedacht und blickt sie nach dem Punkte A, so wird die Linie DC, da sie mit DA einen rechten Winkel und folglich das Viertel eines Kreises begrenzt, parallel mit der Basis sein. Wenn der Beobachter sich aber in der Richtung nach B drehte, so würden A und c Verschwindungspunkte werden, obwohl sie sich noch in gleicher Entfernung zu der Horizontallinie befinden, und würden wie Fig. 14 erscheinen.



In einem Panorama, einem kreisförmig aufgestellten Gemälde, das man vom Mittelpunkte aus besichtigt, bemerkt man leicht, dass diese Art der Messung mit der natürlichen Darstellung der Gegenstände vollkommen übereinstimmt.

Kreise.

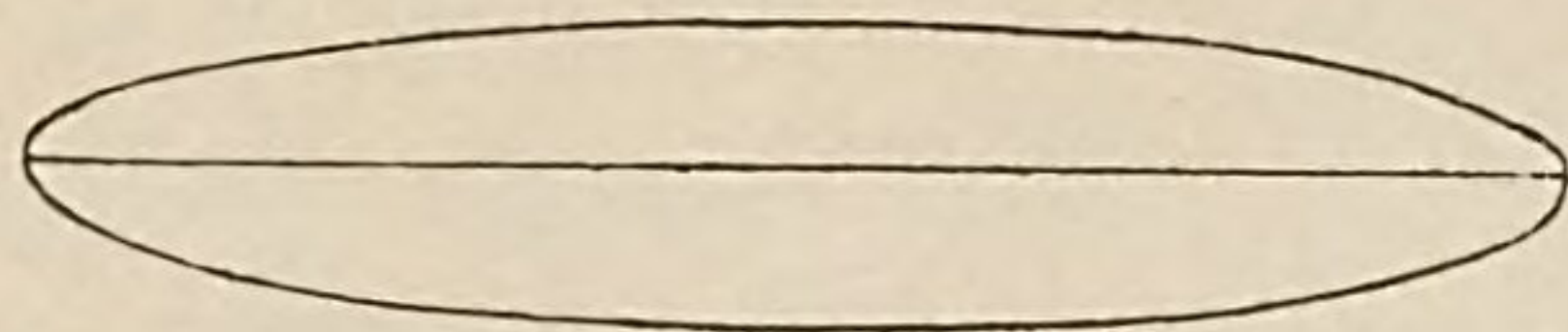
Hält Jemand ein Trinkglas oder einen Becher, die Mündung gerade auf sich zugewendet in der Hand und dreht er denselben allmählich von sich ab, bis der Rand scheinbar eine gerade Linie bildet, so wird er eine richtige Vorstellung gewinnen, wie es kommt, dass z. B. Säulen oder andere runde Gegenstände am Kopfe oder am Fusse ovale Gestalt annehmen, je nachdem sich diese Theile über oder unter dem Auge befinden. Hält er dagegen den Becher mit der (Längs-) Seite nach unten und dreht er sich selbst die Oeffnung allmählich zu, so wird er die Ursache begreifen, warum Bogengewölbe oder oben kreisrunde Thorwege in der Seitenansicht elliptisch erscheinen. Es kommt das daher, dass gewisse Theile des Kreises mehr verkürzt werden als andere, diejenigen Theile nämlich, welche mehr in die Linie der Sehstrahlen fallen. Es sei z. B. ein Kreis (Fig. 15) in gleiche Theile getheilt und das Auge des Beobachters möge seine Stelle in A haben, so werden diejenigen Theile, welche in der Richtung der Sehstrahlen, B, liegen, auf der dieselben durchschneidenden Linie c weniger Raum einnehmen, und würden sich, auf eine ebene Fläche übertragen, etwa gleich D (Fig. 16) darstellen. Oder man denke sich eine Linie durch den Mittelpunkt des betreffenden Kreises parallel mit der Grundlinie gezogen, welche also ihre volle Länge beibehält, so sind alle Theile der Kreislinie, welche in nahezu derselben Richtung verlaufen, weniger verkleinert, während die anderen, mehr in entgegengesetzter Richtung liegenden Theile natürlich desto auffallender verkürzt werden, wie in Fig. 17.



Nachdem wir nun die verschiedenen Formen des Dreiecks, Vierecks und Kreises betrachtet, will ich hier den Einfluss der Perspective auf diese verschiedenen Linien kurz wiederholen. Wir sahen, dass Linien verkürzt werden, je nachdem sie in die Richtung der Sehstrahlen fallen, und ihre ursprüngliche Länge nur dann beibehalten, wenn sie diese in rechtem Winkel schneiden;

das trifft gleichmässig zu, wo die Gegenstände auch ihren Platz haben mögen, ob nahe im Vordergrunde oder in grösserer Entfernung, da man sich das Auge des Beobachters als einen Punkt vorstellen muss, von dem imaginäre (gedachte) Linien, die sogenannten Sehstrahlen, nach allen Richtungen hin ausgehen, und längs welcher imaginären Linien alle Gegenstände von der Retina*) aufgenommen werden, und obgleich wir beim Malen gezwungen sind, jeden Gegenstand auf einer ebenen Fläche darzustellen, so ist doch eigentlich die Linie, welche jene Strahlen in gleicher Entfernung vom Auge schneidet, eine kreisförmige. Wir haben auch gesehen, dass alle Gegenstände an scheinbarer Grösse abnehmen je nach ihrer Entfernung vom Beobachter und dass diese Verkleinerung je nach dem näheren oder entfernteren Standpunkte des Beobachters, gegenüber dem betreffenden Gegenstande

Fig. 17.



mehr oder weniger schnell erfolgt. Gerade hierbei zeigt sich der Geschmack und das richtige Urtheil des Künstlers, denn trotz der vollständigen Anlehnung an die Natur, kann seine Darstellung doch eine sehr schlechte Wirkung

erzielen, und eine einzige Figur einer Gruppe oder eine Säule einer Reihe solcher kann abgeschmackt gross erscheinen, so dass sie das Auge beleidigt, welches, obwohl es sich immer an der Wahrheit ergötzt, doch noch mehr erfreut wird, wenn diese Wahrheit auch in angenehmer Form wiedergegeben ist.***) Ereignet sich eine solche Verschiebung in der Wirklichkeit, so verändern wir unwillkürlich unsern Standpunkt, bis das Auge sich befriedigt fühlt; bei einem Gemälde, welches nur eine ebene Fläche darstellt, würden wir unsern Standpunkt jedoch vergeblich verändern.

Wir haben auch gesehen, dass alle horizontalen Oberflächen von Gegenständen sich in der Breite vermindern, wenn sie sich der Horizontallinie nähern, und ihre wahre Ausdehnung wieder annehmen, sobald sie sich von jener entfernen, ob sie sich dabei nun unmittelbar über oder direct unter dem Auge befinden, wie es die Fig. 18 verständlich macht.

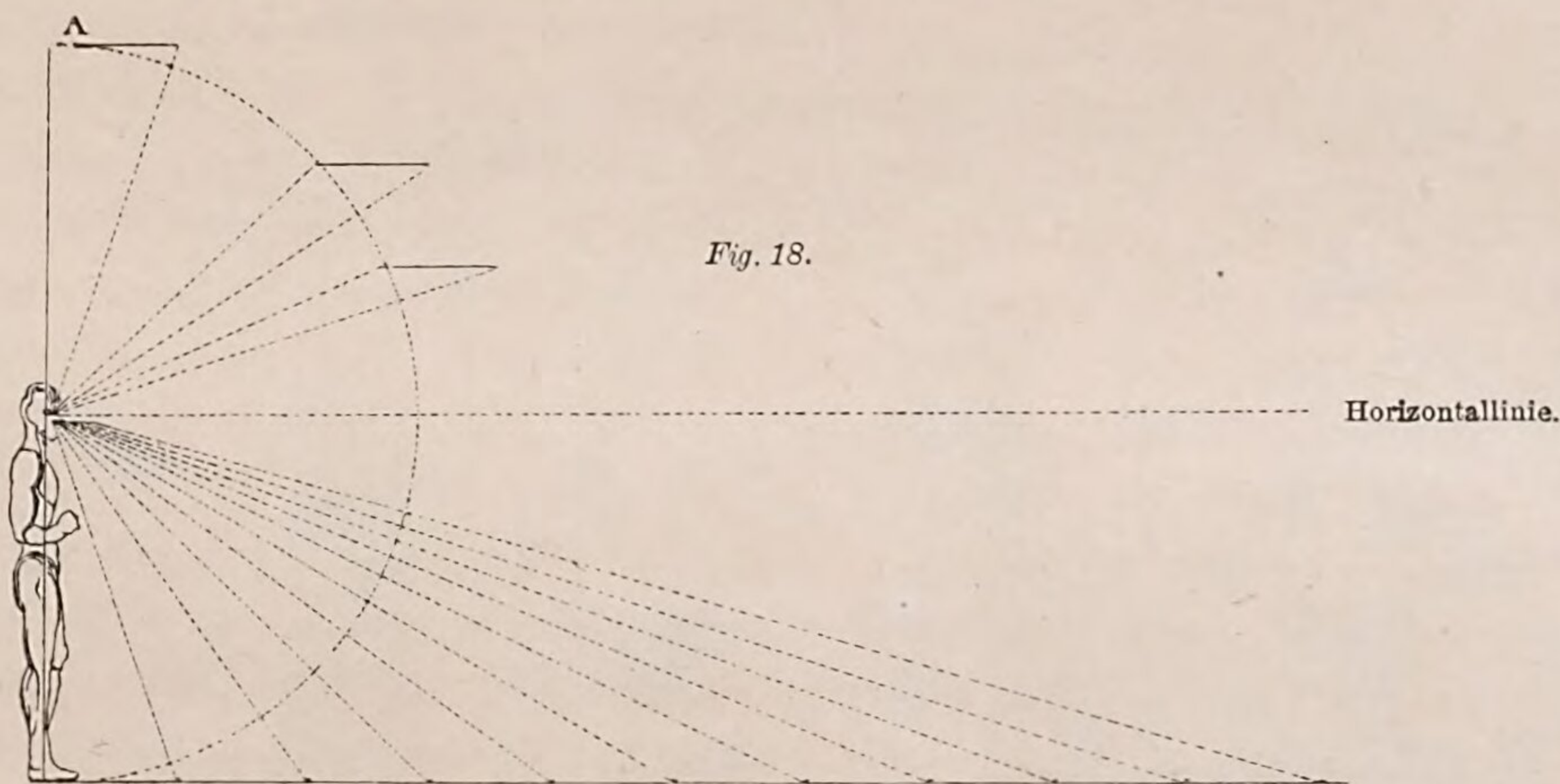
Diese Regel bezieht sich ebenso auf alle ebenen Flächen, ob diese sich nun, im Verhältniss zu ihrer Entfernung vom Beobachter, der Horizontallinie nähern oder sich in verschiedenen Abstufungen der Höhe befinden; denn treffen sie das Auge in der Richtung eines Winkels von 45 Grad, also in gleicher Entfernung zwischen der perpendikulären und der horizontalen Linie, so werden sie scheinbar genau um die Hälfte verkleinert sein;

*) Keppler, der im Jahre 1600 den Sitz des Sehvermögens in der Retina (Nervenhaut des Auges) entdeckte, sagt, dass es bezüglich der im Auge sich abspiegelnden Bilder von Gegenständen die Aufgabe des Geistes sei, die Fortsetzung derselben durch die Pupille zu construiren und sie nach den Stellen der Gegenstände zu verlegen, von welchen sie (d. h. alle die Bilder erzeugenden Lichtstrahlen) ausgegangen waren.

**) Reynolds sagt in einer Anmerkung zu Fresnoy's „Art of Painting“: „Die Regeln der Perspective können, wie alle andern Regeln, auch unbedacht angewendet werden, und man muss zugeben, dass eine falsche Verwendung derselben nur zu häufig auch in den Werken der hervorragendsten Künstler angetroffen wird. So sieht man nicht gar selten eine Figur im Vordergrunde in nahezu doppelter Grösse ausgeführt gegenüber einer andern, deren Standpunkt einige Fuss hinter der ersteren gedacht ist, und obwohl das vollständig den Gesetzen der Perspective entspricht, erscheint es doch immer monströs. Der Fehler dabei liegt dann darin, dass der Distanzpunkt zu nahe dem Gesichtspunkte verlegt ist, wodurch die Verkleinerung der Gegenstände so schnell zunimmt, dass sie unnatürlich erscheint, ausser wenn man dem Gemälde so nahe steht, wie der Gesichtspunkt es verlangt, was aber wiederum für das Auge eine zu geringe Entfernung wäre, um das ganze Gemälde aufzufassen; wogegen die Figuren, wenn der Distanzpunkt so weit zurückverlegt wird, als man annehmen kann, dass der Beschauer von ihm aus noch gut sieht und das Ganze zu überblicken vermag, nicht unter einer so plötzlichen Verkleinerung zu leiden haben.“

werden sie unter einem grösseren oder kleineren Winkel betrachtet, so vergrössern oder verkleinern sie sich in demselben Maassstabe. Das ist auch die Ursache, warum die Oberflächen von Gegenständen, deren Linien rechte Winkel zu ihrer Grundlinie bilden, an Länge zunehmen, wenn sie sich vom Gesichtspunkte entweder nach rechts- oder nach linkshin entfernen, wie man es sehen kann, wenn man die Figur umdreht und die Linie, in der sich das Auge des Beobachters befindet, zu einer horizontalen, statt einer perpendicularen, macht. Es mag das als eine zu ausgedehnte Wiederholung dessen erscheinen, was über die Ursache der Verkürzung der Gegenstände schon gesagt war; da es aber die Grundlage bildet, auf der alle Regeln des richtigen Zeichnens sich aufbauen, musste es von jeder Seite beleuchtet werden, um es dem Schüler recht gründlich verständlich zu machen.

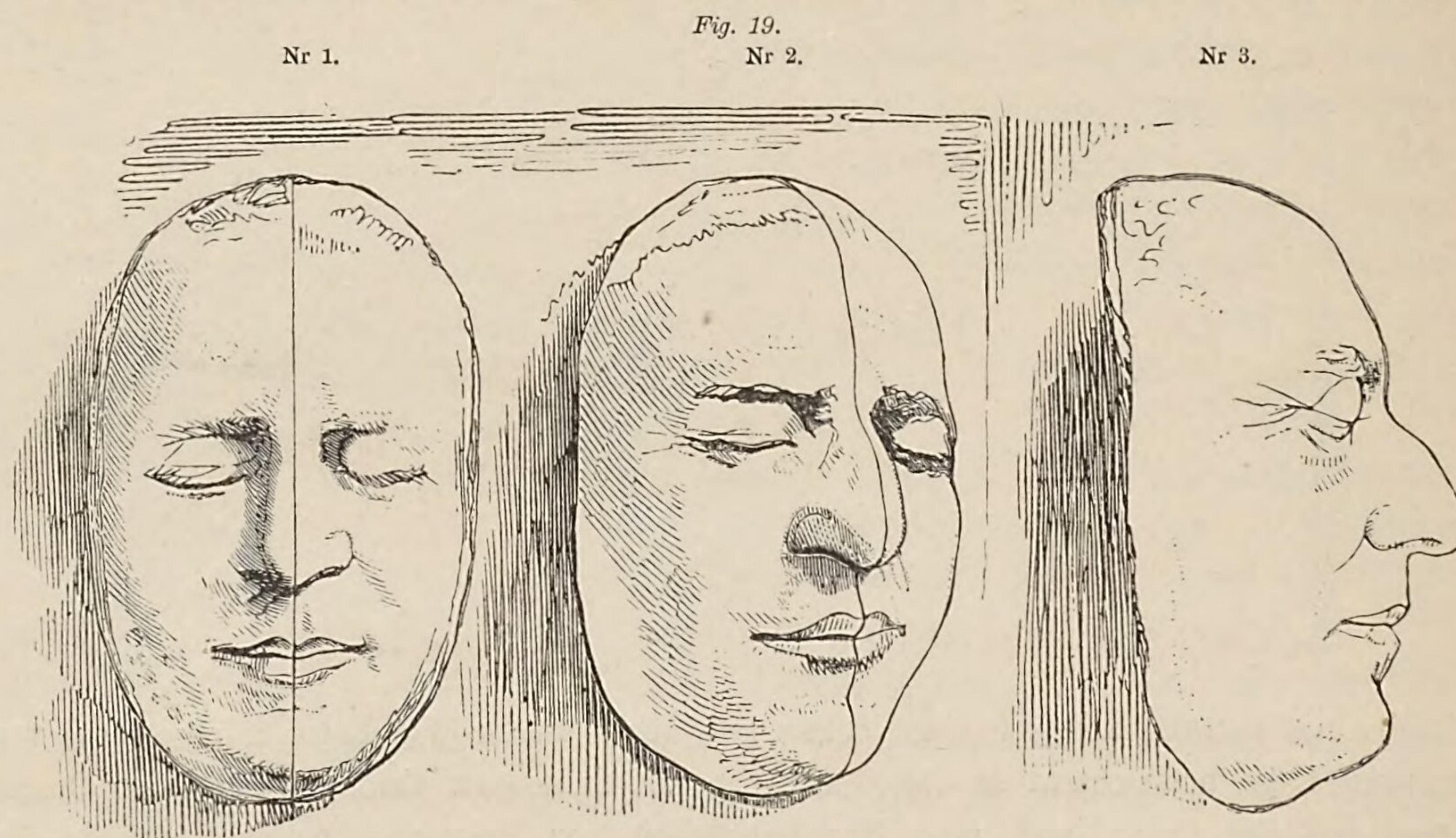
Hat sich der Schüler hinlänglich vertraut gemacht mit den Ursachen, welche auf Linien in der Weise wirken, um deren Erscheinen für das Auge zu verändern, so lasse man ihn



im Freien auf natürliche Gegenstände sehen und deren wechselnde Form infolge ihrer verschiedenen Lage beobachten, so dass das Auge mit derartigen Veränderungen der Gestalt vertraut und der Geist durch eine Mannigfaltigkeit von Beispielen bereichert wird. Bei diesem Verfahren wird ihm die Natur tausenderlei Diagramme darbieten, welche er aufzuzeichnen und über die er seine Bemerkungen niederschreiben hat; er wird bei dieser Methode nicht nur sein Auge erziehen, sondern auch gleichzeitig den Geist weiter ausbilden, da die Uebung im Zeichnen in unmittelbarer Verbindung mit der Beobachtung und Reflection vor sich geht.

Nach diesem Versuche, die leitenden Principien der Perspective zu erklären, gehe ich nun zur praktischen Anwendung derselben über; doch muss ich vorausschicken, dass es, bevor man zum Abzeichnen eines Gegenstandes schreitet, eine wesentliche Bedingung ist, sich mit dessen allgemeinem Charakter völlig vertraut zu machen, weil uns das Auge sonst dessen Bild weder deutlich zu übermitteln, noch die Hand dasselbe kräftig und genau wiederzugeben vermag. Nehmen wir beispielsweise das menschliche Antlitz, mit dessen Einzeltheilen doch Jedermann bekannt ist, während doch nur wenige Augen die feineren Unterschiede verschiedener Gesichter aufzufassen und mit vollkommener Genauigkeit wiederzugeben ver-

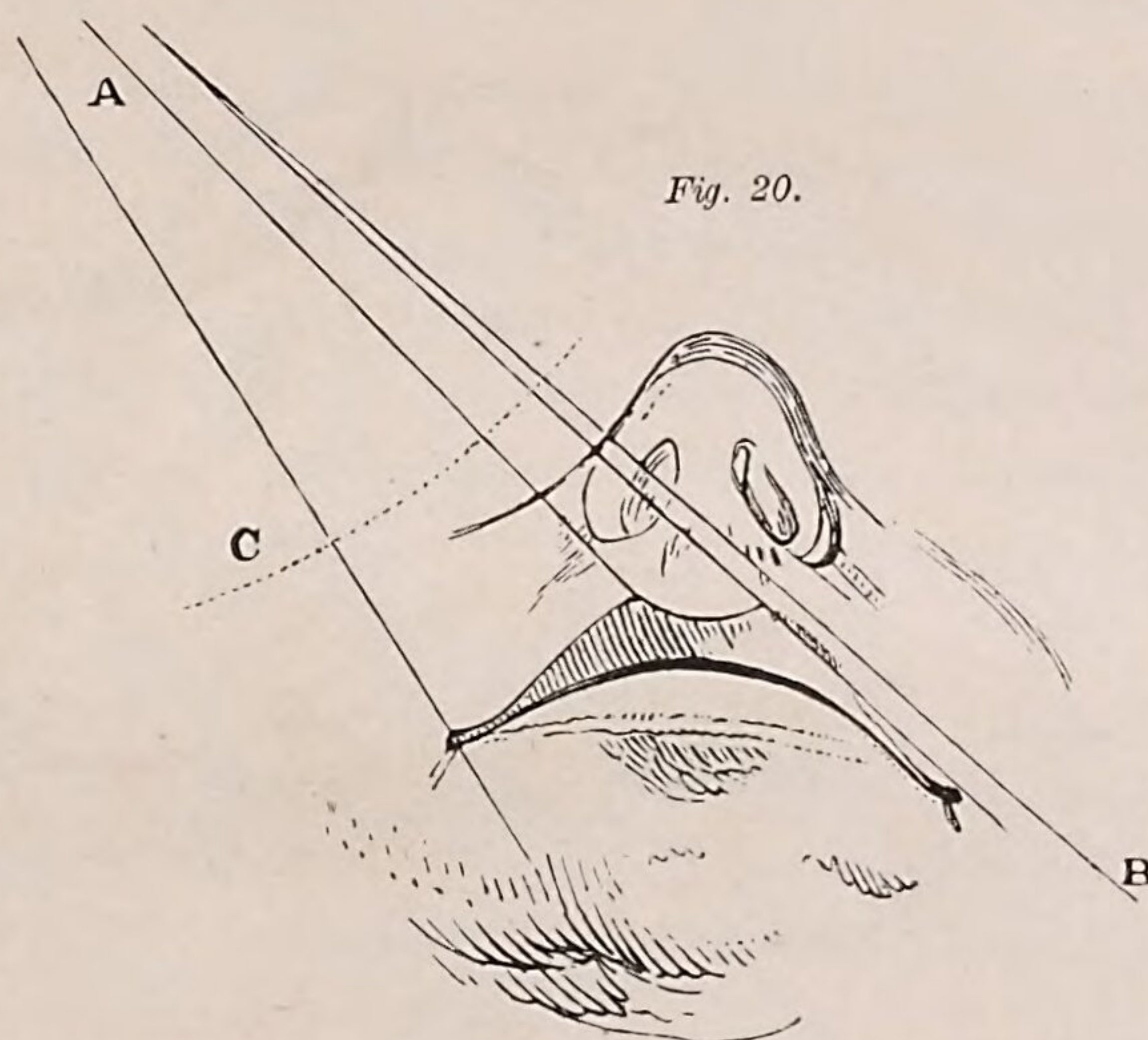
mögen. Das beruht jedoch weit häufiger auf einem Mangel an gehöriger Beobachtung und Prüfung, welche das Auge richtig leiten, als auf einem eigentlichen Fehler oder wirklicher Unfähigkeit des letzteren selbst; daher begegnen wir auch in den Zeichnungen von Kindern oder ungebildeten Völkern z. B. einem Profil, in dem das Auge in Frontansicht wiedergegeben ist, oder dem Bilde eines von vorn (en face) dargestellten Gesichts, in dem die Nase sich von der Seite gesehen zeigt. Um solche Fehlgriffe zu vermeiden, muss das Auge also geübt werden, die vorkommenden Lageveränderungen (nämlich des zu zeichnenden Objects) zu erkennen, und der Geist muss mit den Ursachen dieser Veränderungen vertraut gemacht werden.*) Nehmen wir zum Belege hierfür einen Gypsabguss oder die Maske eines Gesichts, wie in Fig. 19, und ziehen durch deren Mittelpunkt, von der Stirn bis zum Kinn, eine senkrechte Linie, so erkennen wir bei Betrachtung derselben in der Front, also genau von vorn, dass sie eine gerade lothrechte Linie darstellt, wie in Nr. 1, obgleich sie thatsächlich



im Verlaufe über das ganze Profil vielfache Wellen und Krümmungen bildet; da die weiter nach vorn oder nach hinten verlaufenden Theile der Linie aber unmittelbar unter einander liegen, erreichen sie das Auge ganz in derselben Weise, als ob eine Saite in lothrechter Richtung vor die Maske gespannt wäre; wird letztere dagegen zur Hälfte nach der Seite,

*) Mengs sagt in einer Bemerkung über das Zeichnen, das er als das Erfassen der Umrissse oder des Umfangs der Dinge mit Einschluss des Verhältnisses ihrer Länge, Breite und Form definirt: „es setzt sich dasselbe aus zwei Haupttheilen zusammen, aus der Kenntniss der Eigengestalt der Dinge und aus der Art und Weise, wie dieselben gesehen werden; der erstere Theil gründet sich auf die Geometrie, der andere auf die Optik: der erstere schliesst die Kenntniss der optischen Erscheinung (der Dinge) je nach dem Bilde, das sie dem Blicke bieten, mit ein; diese sozusagen malerische Geometrie ist unerlässlich, um den Schüler zu befähigen, mit Correctheit und sicherem Gefühl zu zeichnen, was allein durch die sorgsame Gewöhnung, aufmerksam zu sehen und das Gesehene wiederzugeben, erworben werden kann. Das ist die unterste Grundlage des Zeichnens, ohne welche es stets unmöglich bleiben wird, theoretische Kenntnisse zu verwerthen; denn wir müssen, wie beim Malen, die Formen, die wir in der Natur sehen, so wie sie sich dem Blicke darstellen, wiedergeben, und da deren Schönheit von dem geringen Mehr oder Weniger abhängt, welches deren Charakter bestimmt, so befähigt uns nur die Kenntniss dieser Verschiedenheit zu einer wirklich richtigen Darstellung.

zwischen die Frontal- und die Profilansicht, gewendet, wie in Nr. 2, so werden diejenigen Theile der Linie, welche zurückweichen oder vorspringen, sich genau zur Hälfte von ihrem wahren Charakter und ihrer wirklichen Lage zeigen; während die Linie in dem Profile, Nr. 3, ihre naturwahre Gestalt aufweist, da sie in keinem Theile mehr von den Gesetzen, welche die Perspective beherrschen, beeinflusst wird. Wenn wir uns bemühten, jedes Gesicht in derselben Weise zu studiren, würden wir erkennen, dass ganz dieselben Gesetze uns zur richtigen Erkenntniss der Veränderungen führen, welche durch jeden Wechsel der Lage bedingt werden. Um das noch deutlicher zu erklären, nehmen wir die Gesichtsmaske und halten dieselbe mit dem Kinn direct auf uns zu, um den vollen Bogen zu sehen, den der Mund bildet, wie in Fig. 20. Dann werden wir leicht begreifen, dass eine Person, welche die Maske in der Richtung der Linien *AB* betrachtet, wobei diese ihm ein Bild des Gesichts zwischen der Front- und der Profilansicht (oder wie die Künstler sagen, ein Dreiviertelsbild) bietet, eine Seite der Lippe in ihrer ganzen Länge sehen müsste, während die andere Seite, weil sie fast in der Richtung der Sehstrahlen liegt, in ihrer Ausdehnung stark vermindert erscheinen muss, wie man das an den Längenverhältnissen der Einzeltheile der idealen Linie *c*, welche die Gesichtstrahlen im rechten Winkel schneidet, sofort erkennt. Dasselbe ist, bei der nämlichen Ansicht der Maske, auch der Fall bezüglich der Nase; eine Seite derselben bleibt unverkleinert, während die andere mehr nur eine Begrenzungslinie bildet, also folglich ganz unter dem Einflusse der Perspective gesehen wird.



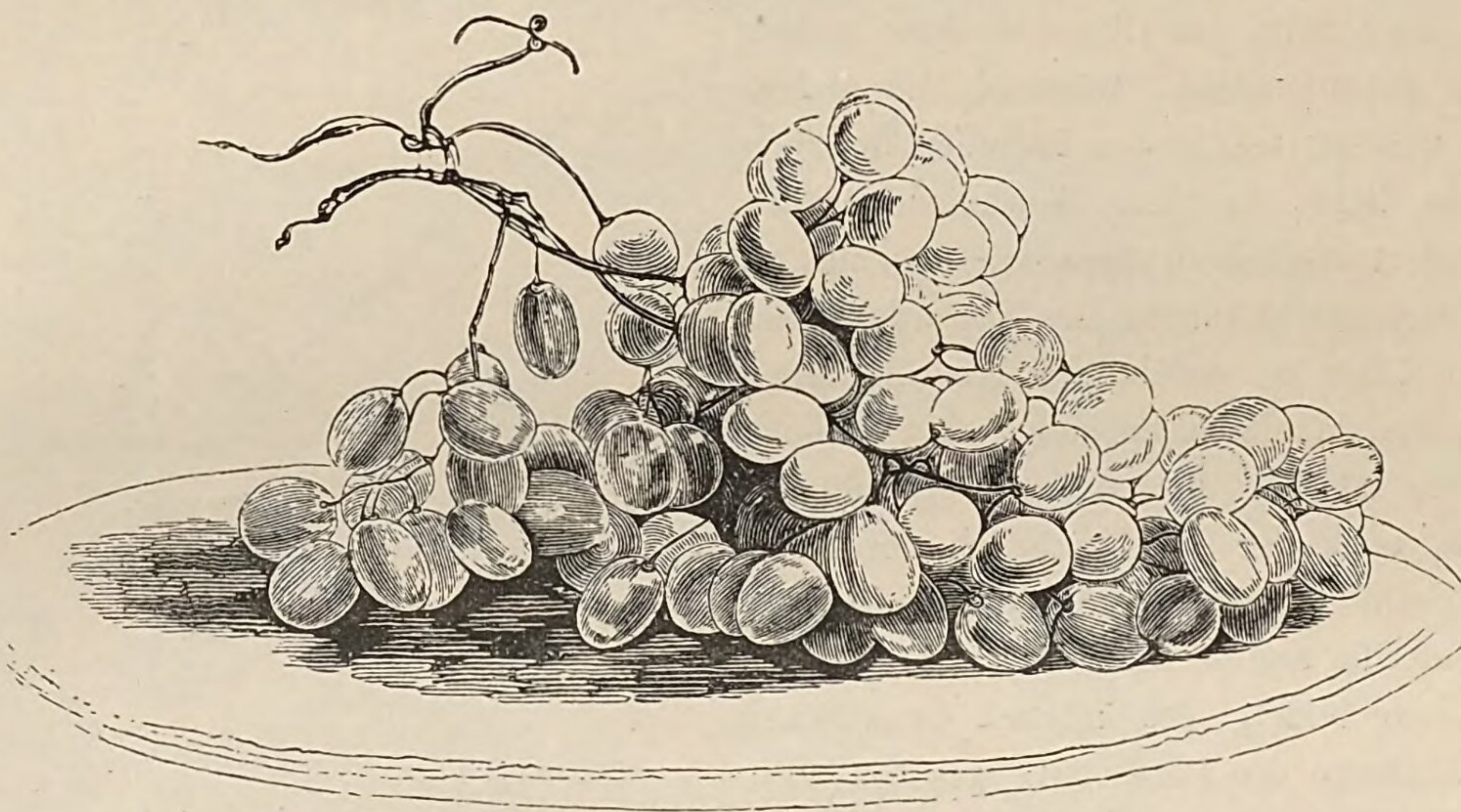
Bei Beendigung dieses Theiles meiner Anleitung kann ich nicht schliessen, ohne den Anfänger noch einmal auf die ganz besondere Wichtigkeit der einleitenden Theile dieses Werkchens hinzuweisen, vorzüglich darauf, dass das Auge angelernt werde, die Entfernung zwischen verschiedenen Punkten genau abzuschätzen, weil das die Grundlage alles correcten Zeichnens ist. Wenn beim Abzeichnen eines Kopfes die Punkte, wohin die Augen, die Nase und der Mund gehören, correct bestimmt werden können, dann ist eine der grössten Schwierigkeiten überwunden, und die Einzelheiten, aus denen jedes Gesicht besteht, werden leicht und wirksam*) wiedergegeben werden können; dasselbe gilt von der Fähigkeit, die verschiedenen Theile der grössten

*) Reynolds sagt über Franz Hals: „An seinen Werken betrachte und studire der Portraitmaler die Composition eines Gesichts, die in vortrefflicher Vereinigung zum Ausdruck gebrachten Züge, welche den streng markirten Charakter der individuellen Natur wiedergeben, der in seinen Portraits so merkbar hervortritt, wie man ihn in gleichem Maasse bei einem andern Maler kaum wieder findet. Hätte er neben diesem schwierigsten Theile der Kunst auch noch die nöthige Geduld zu der Ausführung seiner so überaus correcten Entwürfe verwendet, so würde er mit Recht den Platz beanspruchen können, den jetzt Van Dyk — Alles in Allem betrachtet, gerechtfertigter Weise als der erste aller Portraitmaler gerühmt — einnimmt.“ An anderer Stelle sagt er: „Die Aehnlichkeit eines Portraits ruht mehr in der Fixirung der allgemeinen Wirkung des Ausdrucks der Erscheinung, als in der peinlichsten Ausführung der Züge oder anderer Einzeltheile“ — (Sechste und vierzehnte Abhandlung.)

Menge von Gegenständen darzustellen. Das Auge markirt sich die Entfernung von einem oder zwei leitenden Punkten, welche ihm gleichsam als Ausgangsstation dienen, und überschreitet, unter sorgsamer Combination der exacten Grössenverhältnisse, das Ganze mit Hilfe einer Art idealen Trigonometrie. Ist es dann auch dazu herangebildet, die Veränderungen der verschiedenen Linien klar zu erkennen, welchen deren Form oder Grösse durch den mehr oder weniger hervortretenden Einfluss der Perspective unterliegt, so wird sich als Resultat ein klar bestimmter Umriss ergeben; ein Resultat, welches nicht allein durch eine andere Methode unerreichbar ist, sondern dem auch, selbst wenn es erreicht würde, das begleitende Vermögen, über seine Correctheit zu urtheilen, jedenfalls abgehen müsste.

Die Fähigkeit, Gegenstände richtig zu sehen, wird erworben durch eine sorgsame Betrachtung ihrer allgemeinen Erscheinung und der vereinigten Einzeltheile, welche diese all-

Fig. 21.



gemeine Erscheinung bedingen; es ist also, bevor man zum Abzeichnen eines Gegenstandes schreitet, unbedingt nöthig, denselben zuerst aufmerksam zu betrachten, ihn als Ganzes aufzufassen, um sich seine grossen, leitenden Züge einzuprägen, ebenso wie die verschiedenen Formen, welche die Hauptlichter bilden, und die Gestalten der Schatten; ferner, was diese hervorbringt und warum sie an einer Stelle dunkler erscheinen als an einer andern; endlich die Grösse und Gestalt kleinerer Theile des Ganzen, wo solche am meisten gehäuft erscheinen und wo der grösste leere Raum liegt, wo jene Einzeltheile vollständig gesehen und wo auch sie wieder theilweise verdeckt werden. Unterrichtet sich das Auge über das Alles nicht vorher, so wird es, sowohl bezüglich des Details wie der allgemeinen Wirkung, unmöglich sein, eine richtige Wiedergabe zu liefern;*) dagegen muss es einen präjudici-

*) Zur Erläuterung greifen wir als Beispiel Tizian's Weintraube heraus, welche wir uns in einer Lage denken, in der sie von vollem Lichte getroffen wird und kräftige Schatten wirft. Obgleich hier jede einzelne Beere an der Lichtseite ihr Licht, ihren Schatten und Reflex hat, bildet die Vereinigung derselben doch eine ausgedehnte Lichtparthie; es wird also die flüchtigste Skizze, welche diese Eigenschaft berücksichtigt, eine bessere Wirkung erzielen und eher von einer Meisterhand herrührend erscheinen, d. h. mit andern Worten, mehr das Charakteristische und Allgemeine der Natur selbst an sich tragen, als die peinlichste Ausführung, wenn dabei jene Lichtfläche verloren geht oder vernachlässigt wird. — (Reynolds über Fresnoy, Anm. 40.)

renden (d. h. in der Folge sich immer bemerkbar machenden) Einfluss äussern, insofern es zu einem Zeichenstyl ohne Gefühl, ohne Charakter und Entschiedenheit führen würde. Ein Grund, warum die Zeichnungen hervorragender Künstler denen aller andern überlegen erscheinen, ist in dem tiefen Verständniss zu suchen, welches sich in jeder Linie ausdrückt und wo auch der geringste Strich von Bedeutung für den Charakter erscheint. Ein anderer Vortheil, den jene vorausgehende Betrachtung des Gegenstandes bringt, liegt darin, dass sie dem Geiste Material für zukünftige Gelegenheiten aufspeichert, wenn er in die Lage kommt, auf die Erinnerung zurückzugreifen. Kenntnisse im Zeichnen bestehen, wie bei andern Fächern, in dem Zurhandhaben einer Menge von Material, welches in jedem eben vorliegenden Falle zur Verwendung bereit steht. Das Zeichnen trägt ebenso wenig wie das Lesen zu unserer Ausbildung bei, ausser wenn wir es mit vorheriger Betrachtung und mit Verständniss betreiben; diejenigen, welche sich nur eine gewisse Handfertigkeit ohne Correctheit und Studium erworben haben, besitzen dann nur den Schatten, statt der Sache selbst, und wenn deren Arbeiten für Nichtsachverständige auch den Schein von Vortrefflichkeit haben mögen, machen sie auf das wirklich gebildete Auge doch den Eindruck von Verfälschungen oder gleichen dem Geschwätz desjenigen, der eingehend über ein Thema spricht, für das ihm jedes Verständniss abgeht. Hat die Hand einmal diese verführerische Fertigkeit erlangt, so fühlt sich der Schüler leicht befriedigt, bleibt aber unfähig, in Zukunft irgend etwas correct auszuführen. Sir Joshua Reynolds bemerkt, dass „junge Leute nicht allein den verwerflichen Ehrgeiz besitzen, für Meister gehalten zu werden, der sie auf der einen Seite anreizt, sondern dass auch ihre natürliche Trägheit sie auf der andern Seite zu verführen strebt. Sie schrecken leicht zurück vor der Aussicht auf die Mühe, die es kostet, eine wirkliche Exaktheit zu erwerben. Das Ungestüm der Jugend findet keine Befriedigung an dem langsamen Fortschritte einer regelrechten Belagerung, sondern wünscht in seiner Ungeduld die Citadelle mit Sturm zu nehmen. Sie streben nach einem kürzeren Wege zur Auszeichnung und hoffen den Lohn für hervorragende Leistungen durch andere Mittel zu erringen, als durch die, welche die unabänderlichen Regeln der Kunst vorschreiben. Es muss ihnen also immer und immer wieder vorgehalten werden, dass wohlbegründeter Ruhm als Preis nur der ernstesten Arbeit zufällt, und dass es, wie gross ihre natürliche Begabung auch sein möge, doch keine leichte Methode giebt, ein guter Maler zu werden.“ An anderer Stelle bemerkt er sehr richtig, dass „die erste Aufgabe des Schülers darin bestehe, eine so wahrheitsgetreue Darstellung jedes sich ihm darbietenden Gegenstandes geben zu können, dass dieselbe eine wirkliche Täuschung zu erzeugen vermag; die geometrischen Regeln der Perspective sind in dieses Studium eingeschlossen. Das sind gewissermassen die Sprachelemente der Kunst, welche zeitig gelehrt zu werden desto nothwendiger erscheint wegen des natürlichen Widerwillens, den der Geist gegen derartige mechanische Arbeit hegt, nachdem er einmal einen Vorgeschmack von den höheren Stufen der Kunst gewonnen hatte.“ — In der ersten Abhandlung sagt er auch: „Eine flotte oder, wie man sich ausdrückt, meisterhafte Handhabung der Kreide oder des Pinsels hat, wie man wohl zugestehen muss, für junge Geister besondere Anziehungskraft und wird natürlich leicht das Ziel ihres Ehrgeizes. Sie bestreben sich dann, diese das Auge blendenden Vorzüge nachzuahmen, deren Aneignung ihnen nicht besonders schwer fällt. Nachdem sie dann aber eine gewisse Zeit auf solche leichtsinnige

Versuche verschwendet, zeigt sich erst die Schwierigkeit einer Rückkehr, zu der es dann aber zu spät ist; ja, es findet sich überhaupt kaum eine Gelegenheit zu dieser Rückkehr zu gewissenhafter Arbeitsweise, wenn erst der Geist in dieser betrügerischen Meisterschaft geschwelgt hat und von derselben einmal verführt worden ist. *) Wir finden in manchen Zeichnungen von Michel Angelo, Raphael und auch von Rubens einzelne Partien nach dem Modell sorgsamst studirt und mit peinlichster Correctheit ausgeführt, verschiedene schwierige Stellen, welche Arbeit und feine Ausführung verlangten, um ihnen gerecht zu werden, oder gewisse Theile von hervorragender Schönheit, deren Darstellung die treueste Wiedergabe verlangten. Bei Betrachtung der Werke der grossen Maler finden wir in deren früheren Arbeiten, im Vergleich mit ihren späteren Gemälden, eine verhältnissmässige Trockenheit und Steifheit heraus, und wir werden daher ganz naturgemäss zu der Schlussfolgerung verführt, durch eine kürzere, leichtere Methode das erreichen zu können, was sie uns selbst als Unterstützungsmittel (der Wirkung eines Gemäldes) gezeigt haben, nämlich Ruhe, Grossartigkeit und Freiheit der Ausführung; man wird sich aber leicht genug überzeugen, dass, obgleich oft wenige Striche von der Hand eines Meisters in dessen letzteren Werken ebensoviele ausdrücken, als die sorgfältigste Ausführung in ihren früheren Gemälden, das doch nur herrührt von der durch lange Uebung erworbenen meisterhaften Behandlung des Materials und von der durch lange Beobachtung erlangten Kenntniss dessen, was den Grundzug und den besondern Charakter eines Gegenstandes bildet.

Ungeachtet der obigen Bemerkungen, muss die sorgsame Zeichnung und peinliche Ausführung doch sehr wesentlich nach der Natur der jeweiligen Arbeit abgemessen, resp. dieser angepasst werden, sonst wird leicht der Glaube entstehen, dass man nach jenen, an sich ganz vortrefflichen Eigenschaften strebe, als Entschuldigung dafür, dass man etwas thue, was die geringste geistige Anstrengung erfordert. Obgleich es also unbedingt nothwendig ist, Alles, was einem vorgelegt wird, correct zeichnen zu können, so folgt daraus noch nicht, dass auch auf untergeordnete Theile dieselbe Arbeit verwendet werden müsse, sonst könnte ja ein grosser Theil des Lebens damit verschwendet werden, verwickelte Verzweigungen

*) Freiheit in der Ausführung, oder meisterhafte Behandlung, wie man es gern nennt, wird den Schülern oft geradezu gelehrt, um den Anschein zu erregen, als machten sie grosse Fortschritte in der Kunst. Der Lehrer überzeugt sich häufig, dass sein Schüler zu träge oder zu unaufmerksam ist, sich eine correcte Kenntniss des Fachs anzueignen, und sucht ihm desshalb die Fähigkeit einzupfropfen, wenigstens eine scheinbare Geschicklichkeit zu entwickeln. Für ein ungebildetes Auge mag die Skizze eines Baumes z. B. von dem Schüler mit hinreichender Aehnlichkeit aller Theile wiedergegeben werden können; die Eltern desselben entdecken in der Copie nichts, was von dem Originale abweiche; denn das, was ihnen vielleicht nur als eine Kritzelei erscheint, bedeutet im Originale für das Auge des Künstlers Blätterwerk, Zweige und Schatten; so scheint es, als ob die Ausbildung der Schüler schon vollendet wäre, bevor sie eigentlich recht angefangen hat, und diese verlassen die Schule ohne eine Linie wirklich zeichnen zu können. Wenn sie dann später selbst wünschen, einen Gegenstand correct wiederzugeben, empfinden sie ihre erlangte Fingerfertigkeit mehr als Ballast; das vorzeitig verwöhnte Auge ist ausserstande, einen wahren Eindruck aufzufassen, während die Hand, nothwendiger Weise beschränkt auf den Raum, den die verschiedenen Formen ihr vorschreiben, sich krampfhaft gefesselt und ungeschickt fühlt und sie nöthigt, aus Verzweiflung den Bleistift niederzulegen. In andern Zweigen der Wissenschaft und Kunst tritt man dieser oberflächlichen Geschicklichkeit weit mehr schon im Anfange entgegen. Was würde man über ein Kind urtheilen, dem gelehrt worden wäre, die Tasten eines Pianos ohne einen bestimmten Zweck zu überfliegen, oder über einen Lehrer, der das unleserliche Gekritzelt eines Knaben begünstigte unter dem Vorgeben, ihm eine eigene freie Handschrift anzuerziehen? Ich erinnere mich eines Künstlers, der jede Gelegenheit benutzte, die zu weit gehenden Ansprüche solch' frühreifer Zeichengenies zurückzuweisen, indem er ihnen einen Schlüssel oder eine Lichtscheere zum Abzeichnen vorlegte.

von Bäumen oder Pflanzen oder die Hecken und Gräben einer ganzen Landschaft mit peinlicher Gewissenhaftigkeit abzuzeichnen. Die Correctheit, deren Besitz so nothwendig ist, soll vielmehr nur darauf verwendet werden, die für ihr Aussehen entscheidenden Theile aller Dinge wiederzugeben, während die minder wichtigen Partien nach allgemeiner Kenntniss und Praxis ausgefüllt werden können. Mit welchem Unbehagen sieht man junge Leute, die Academien und Museen besuchen, Monat auf Monat nach antiken Statuen zeichnen, aber sie, statt ihre ganze Sorgfalt der correcten Wiedergabe des Umrisses und der Form zu widmen, ihre Jugend in unfruchtbarem Fleisse damit vergeuden, dass sie alle Risse und Abschürfungen des verstümmelten Marmors wiederzugeben suchen oder geduldig eine Menge Hintergrund auspunktiren!

Luftperspective.

Die lineare Perspective umfasst denjenigen Theil der Zeichenkunst, welcher nur mittels der Linien selbst wirkt; die Luftperspective dagegen dient zur Sichtbarmachung derjenigen Veränderungen, welche in der Erscheinung der Gegenstände, sowohl wenn sie weiter zurück oder weiter nach vorn stehen, durch die zwischenliegende Atmosphäre bedingt werden. Um diese Wirkung zu erzielen, muss der Künstler vor Allem imstande sein, seinem Werke den natürlichen plastischen Charakter zu verleihen; obwohl das Auge aber stets befriedigt und ergötzt wird durch das Anschauen entfernter Prospective, so verlangen die Gegenstände doch eine gewisse Erläuterung, um der Einbildung eine bestimmte Richtung zu geben, ohne den Geist zu verwirren und zu stören. Ebenso fühlen wir uns nicht angenehm berührt durch plötzliche Sprünge vom Vordergrund zu einem sehr entfernten Hintergrunde. Dem Auge gewährt es dagegen vielmehr Vergnügen, wenn es durch die allmähliche Verkleinerung zwischenliegender Gegenstände geleitet wird oder wenn es selbst etwa durch zwischenliegende Bäume oder Gruppen von Baulichkeiten nach Auswegen zu suchen hat, da solche Unterbrechungen durch ihr Rahmenwerk den entfernten Farbenton unterstützen, der doch auch den entlegensten Gegenständen schon genug Körperlichkeit verleiht. Obwohl nun die Zwischenlagerung der Atmosphäre uns das Mittel bietet, auf Gemälden eine gewisse Fernwirkung hervorzubringen, so verlangt der Geist doch noch eine Abwechslung, um davon dauernd befriedigt zu sein, und einen gewissen Anschein von Körperlichkeit, um der Scene Naturwahrheit zu verleihen. Wenn die Atmosphäre andererseits durch ihre vollkommene Klarheit der Strahlenbrechung entbehrt, so entsteht eine falsche Vorstellung, die Gegenstände erscheinen näher, als sie es in Wirklichkeit sind (wie man das an Schweizerlandschaften oft genug beobachten kann) und dem Auge entgeht das Vergnügen, die Umrisse der Gegenstände in mannigfaltiger Schärfe und Kraft zu erblicken.*) Wenn wir bedenken, dass die Malerkunst ein Versuch ist, das Auge zu täuschen, indem dieselbe auf perpendikulärer Fläche die verschiedenen Ebenen darzustellen strebt, auf welchen sich die Gegenstände in der Natur

*) De la Hire zählt fünf Umstände auf, welche uns unterstützen, die Entfernung von Gegenständen abzuschätzen, nämlich deren scheinbare Grösse, die Kraft der Färbung, die Richtung der beiden Augen, die Parallaxen der Gegenstände selbst und die Erkennbarkeit ihrer kleineren Theile. Ein Maler, sagt er, kann sich nur die zwei erstgenannten Umstände zunutze machen, und deshalb können Gemälde das Auge niemals vollständig täuschen; nur bei Theaterdekorationen machte man Gebrauch von allen, da hier verschiedene Ebenen und verschiedene Grade von Deutlichkeit die Wirkung unterstützen können. — (Accidens de la Vue, pag. 358.)

befinden; wenn wir ferner bedenken, dass der Maler so mancher nebensächlicher Hilfsmittel, jene Täuschung hervorzubringen, beraubt ist, so erfordert es die Anwendung seines ganzen Wissens und Könnens, um dieses Resultat zu erzielen, Linien, welchen eine Festigkeit der Form, der Masse und des Details eigen ist, Licht und Schatten, um ihnen ihre volle Wirkung auf das Auge zu sichern, Farbengebung ohne Rücksicht auf den Einfluss der Atmosphäre, und ebenso das Gegentheil von dem Allen, um durch den Kontrast zu wirken. Man muss zugestehen, dass die Kenntniss der Luftperspective fast die ganze Kunst, das Hervor- oder Zurücktreten der Gegenstände darzustellen, umfasst. Unter den Werken Albert Cuyp's und Claude Lorrain's finden wir viele Beispiele dieser Eigenschaft in hoher Vollkommenheit, wo die Zwischenlagerung von Luft in gelblichem oder bräunlichem Tone auf jedem Gegenstande in richtigem Verhältnisse zu seiner Entfernung vom Vordergrunde bemerkbar wird und die nahen Gegenstände durch schwarze, rothe oder eine andere Farbe, welche mit dem vorherrschenden Farbenton des Gemäldes weniger übereinstimmt, hervorgehoben werden; auch im Vordergrunde mancher Arbeiten von Cuyp wird der Schüler die Schatten unter den Blättern und Steinen im Vordergrunde breit, dunkel und von bestimmterer Form erkennen. Obgleich hierin die allgemeine Charakteristik der Luftperspective liegt, so begegnet man doch in manchen Werken der besten Künstler zuweilen Gegenständen, entsprechend ihrer perspectivischen Entfernung, sehr verkleinert und doch in einer Farbe dargestellt, welche von den Tinten der Gegenstände im Vordergrunde nur sehr wenig abweicht, und doch beharren sie trotz dieser Härte in ihrer richtigen Stellung; das rührt von dem sehr beschränkten Raume her, den sie auf der Retina einnehmen, wo sie im Auge ein so verkleinertes Bild hervorbringen, auch wenn sie in natürlicher Grösse abgezeichnet sind. *) Bei historischen Compositionen bilden gerade die entferntesten Gegenstände öfter einen Theil des betreffenden geschichtlichen Vorgangs; sie müssen desshalb dann auch mit jener Kraft wiedergegeben werden, welche sie in den Stand setzt, den Maler in der Hervorbringung des gewünschten Effects auf den Geist des Beschauers zu unterstützen; aber auch die Wahrheit darf dabei nicht verletzt sein, während sie nicht mit zu grosser Genauigkeit im Detail ausgeführt zu werden brauchen. In der Geschichtsmalerei und den höheren Zweigen der Kunst, wo die grössten Freiheiten gestattet sind, erscheint es weniger nothwendig nachzuweisen, wie die besten Künstler sich in dieser besonderen Hinsicht verhalten haben; wir finden dazu aber auch häufiger Gelegenheit bei Landschaften und gewöhnlichen Darstellungen natürlicher Effecte; wie oft haben wir z. B. Waldscenen und andere gesehen, welche durch

*) Bei der Erwähnung der Retina (Nervenhaut des Auges) sagt Dr. Roget, „wenige Bilder sind mehr geeignet unsere Bewunderung zu erregen, als das überaus zarte Gemälde, welches die Natur mit so hochvollendeter Kunst und mit den allerfeinsten Pinselstrichen über die weiche Leinwand dieser empfindlichen Nerven gebreitet hat; ein Gemälde, welches trotz seiner geringen, kaum einen halben Zoll im Durchmesser betragenden Ausdehnung dennoch die Darstellung einer unbegrenzten Scenerie von Erde und Himmel enthält, die angefüllt ist mit theils ruhigen, theils in Bewegung befindlichen Gegenständen jeder Art; alle aber sich getreu widerspiegelnd in ihren Gestalten, Farben und Stellungen und sich in ihren Wechseln folgend ohne die geringste Unregelmässigkeit oder Verwirrung. Jede einzelne jener zahllosen wunde baren Feuerkugeln, deren Licht, nachdem es ungeheure Räume durchmessen, zuletzt unser Auge erreicht, wird auf dessen beschränkter Innenfläche in unfassbarer Kleinheit und Genauigkeit zu einem leuchtenden Brennpunkt gesammelt, und doch ist dieser kaum bestimmbare Punkt hinreichend, dem Geiste durch Vermittelung der Sehnerven und eines gewissen Gehirnthheiles Kenntniss von dem Vorhandensein und der Lage des weitentfernten Lichtträgers, von dem jene Strahlen, die das Auge trafen, ausgingen, mitzutheilen. — (Dr. Roget's Bridgewater Treatise.)

Fig. 1.



A. Gapp.

Fig. 2.

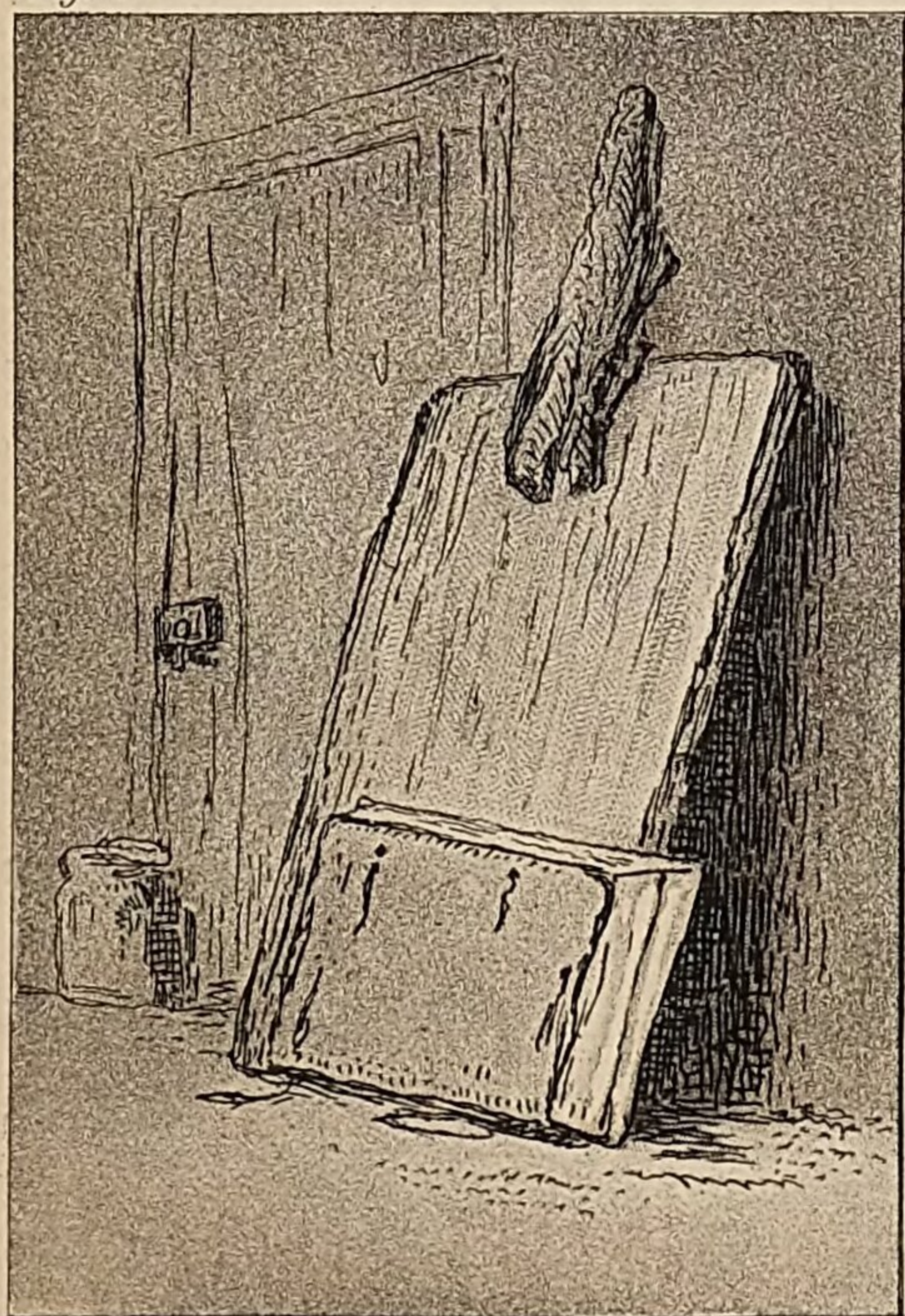
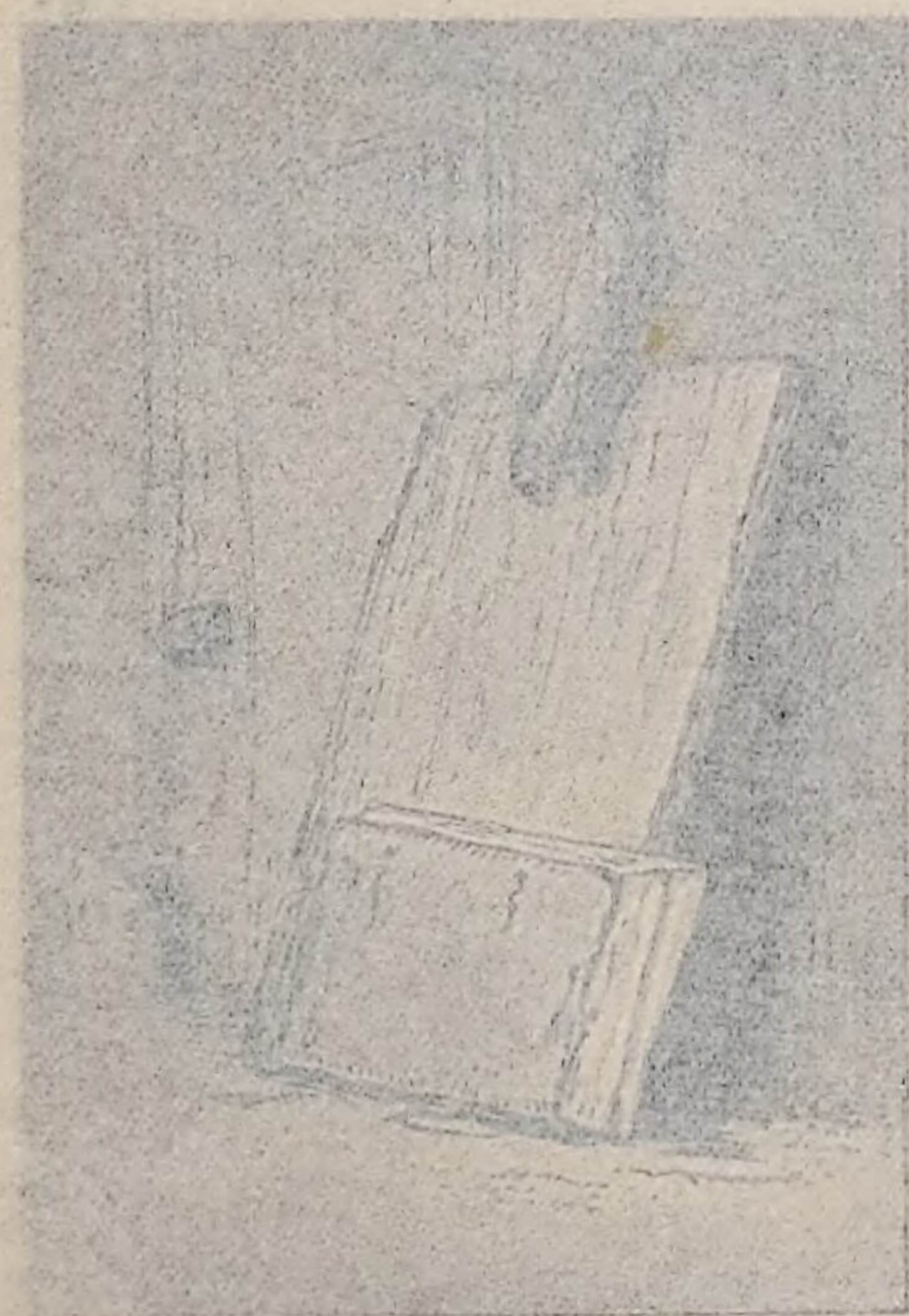


Fig. 3.



Fig. 1



Anbringung nur weniger dunkler Striche davor bewahrt blieben, schwerfällig zu erscheinen, und ebenso Ruhe der Farbe und des Raumes hervorbringen sehen durch das geringe Dunkel einer einzelnen Gestalt. Soll dagegen die Wirkung dunstigen Sonnenscheins — wie wir diesen in den Arbeiten Cuyp's sehen — dargestellt werden, so muss man auch die entferntesten Gegenstände mit grösster Sorgfalt behandeln; denn da in diesem Falle die ganze Atmosphäre mit dem überallhin zurückstrahlenden Lichte erfüllt ist, so scheinen die Gegenstände des Mittelgrundes sich mit einem gleichmässigen Tone von halber Farbe zu behelfen. Die Luftperspective ist deshalb, obwohl auch sie gewissen Regeln unterliegt, vollständiger der Selbstcontrolle des Malers anheimgegeben, als die Linearperspective. Ich habe anderswo*) darauf hingewiesen, wie sehr in der Wirklichkeit in Bewegung befindliche Gegenstände das Auge des Beschauers anziehen, mit welcher Intelligenz der besondere Gang von solchen, die wir kennen, auch auf grosse Entfernungen hin erkannt wird; das ist ein Grund ausser manchen andern, warum es uns gestattet ist, gewisse Theile eines Gemäldes mit mehr Entscheidung als andere Theile auszuführen, da der Geist des Beschauers mit derselben Kraft gefesselt werden muss, die er bei den natürlichen Effecten auf sich wirken fühlt.

Die Anwendung der Luftperspective nun ermöglicht es dem Künstler, die verschiedenen Gegenstände in ihren respectiven Stellungen auseinander zu halten und selbst der complicirtesten Scene Naturwahrheit zu verleihen. Eine Reihe von Säulen wird, wenn sie nach der Linearperspective richtig gezeichnet ist, sich verkleinern, sie verdankt aber ihre eigentliche Wirkung auf das Auge vorzüglich der Art der Licht- und Schattengebung. Ebenso können zwei Winkel denselben Raum auf der Retina einnehmen, durch dasselbe Hilfsmittel

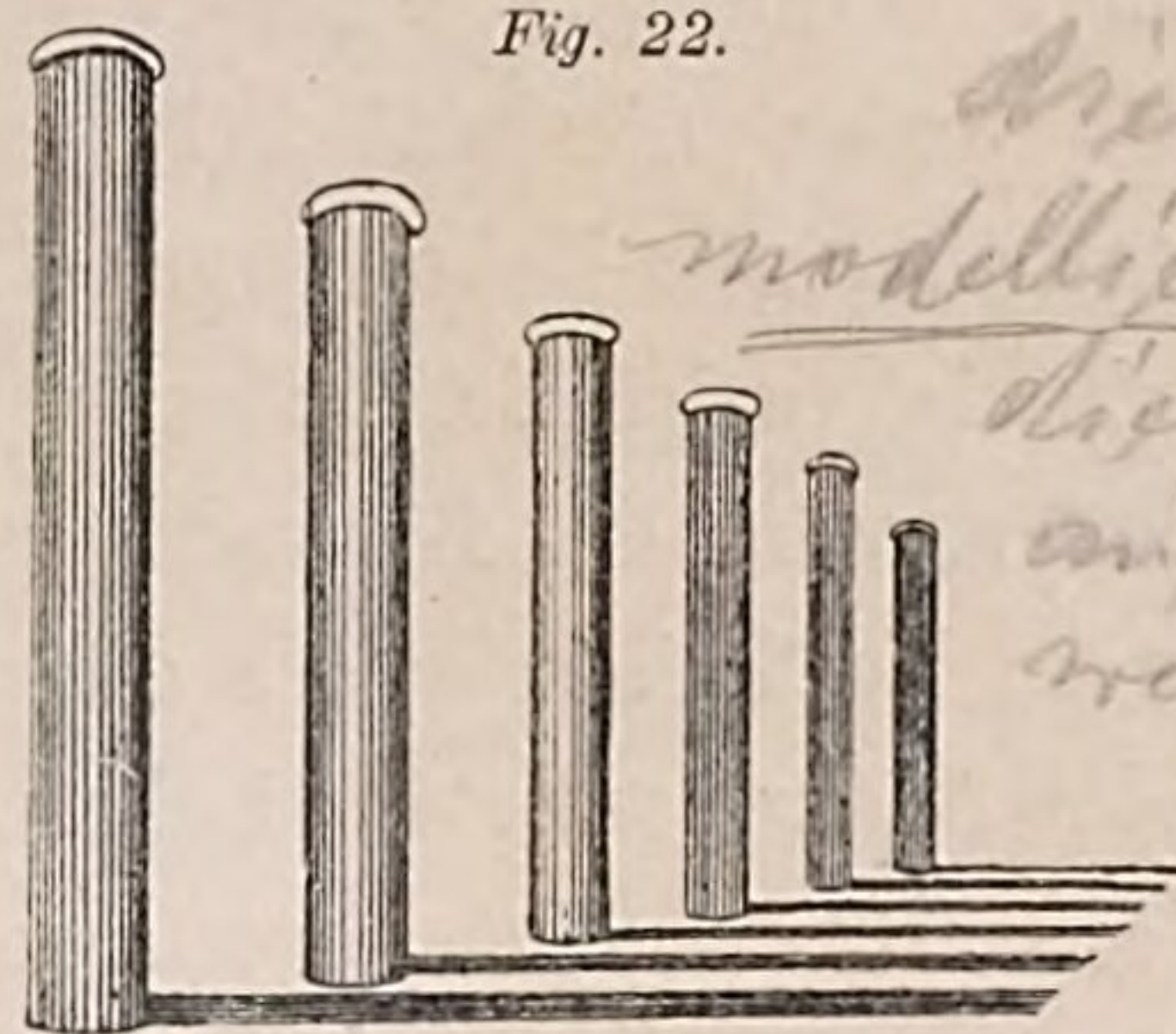


Fig. 22.

*Mittel zum
Erreichung von
vorr. bes. Perspective
die vorderen sind
modelliert haben Pastelle
die hinteren nicht
auch sieht man
weniger Detail*

B

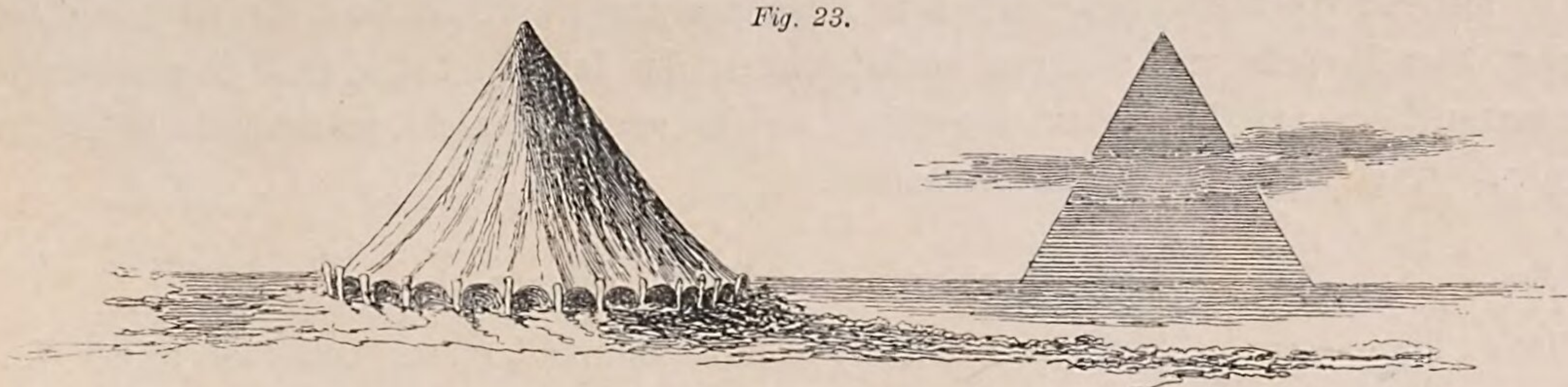


Fig. 23.

wird aber die Wirkung erreicht, als ob der eine vor-, der andere zurückstände, so dass der eine zur Grösse eines Zeltes verkleinert, der andere zu einer Pyramide vergrössert wird.

Auf Platte I, Fig. 1, Cuyp's Canal von Dort, in der Bridgewater-Sammlung, finden wir nicht allein ein vortreffliches Beispiel von Luftperspective, sondern auch jene, durch die Wiederholung von Formen erzeugte Ansammlung von Linien, welche hinsichtlich der Verkleinerung das Zurücktreten der Gegenstände unterstützt, die Verdoppelung von Linien zur Hervorbringung eines gewissen Reichthums der Wirkung, und die Harmonie, welche dadurch entsteht, dass eine Linie der andern in ihrer Richtung entgegenwirkt und dadurch dem Ganzen ein allgemeines Gleichgewicht verleiht. Da die Wirkung der Luftperspective

*) In den Praktischen Winken über Licht und Schatten.

in der Hauptsache auf die Schattirung der verschiedenen Umrisse zurückzuführen ist, wodurch sie eben den mehr hervor- oder zurücktretenden Charakter erhalten, so gilt es, eine solche Anordnung zu wählen, welche ihnen diese Eigenschaft verleiht und die sich weiterhin in kleineren Theilen in dem ganzen Stücke (Bilde) wiederholt. In zufälligen Combinationen der Natur begegnen wir öfters einer solchen Anordnung (wie Fig. 2, Pl. I), welche nach skizzirt und aufmerksam betrachtet zu werden verdient als eines der grossen Hilfsmittel, die wir besitzen, uns zu befähigen, den Wettstreit mit ihr aufzunehmen, trotz des Nachtheils, dass wir es nur mit einer ebenen Fläche zu thun haben. Die Luftperspective erkennen wir auch in ihrer Wirkung auf die Zusammenstellung vielfacher Theile, deren Schatten eine Masse von Halbton bilden, wenn deren Abstand sie, entsprechend ihrer Verkleinerung, in scheinbare Berührung bringt, während die Weichheit, die sie dem Fehlen kleiner Einzelheiten verdanken, ihnen wieder eine scheinbare Entfernung verleiht, wie in Fig. 3, Pl. I.

Jeden diesbezüglich vorkommenden Fall mit mannigfachen Beispielen zu erläutern, würde meiner Ueberzeugung nach den Schüler nur verwirren; wenn er eine Regel nur versteht, ist es ja leicht, diese weiter auszudehnen; für diejenigen aber, welche nur schwerer begreifen, wird die Betrachtung und das Studium von einem oder zwei Diagrammen von grösserem Vortheil sein, als eine Ausbildung des Auges ohne Belehrung des Geistes. Die wirkliche Anstrengung im Leben, und zwar in jedem Fache, ist die Anstrengung des Denkens; dieser zu entgehen, greift so Mancher nach der mühsamsten Spielerei; wer sich derselben jedoch von vornherein ehrlich unterzogen hat, dem wird jedes Ding klar, und im späteren Leben gewährt das, was so Vielen ein fortwährendes Missbehagen bereitet, gerade die grösste Befriedigung. Woher kommt es denn, dass dem Auge eines Künstlers die Zeichnung eines complicirten Entwurfs auf den ersten Blick klar erscheint, während Andere dazu einer Menge bezüglicher Figuren und einer langen Erklärung bedürfen? — Nur daher, dass des Ersteren Geist in stetiger Wechselwirkung mit dem Auge erzogen war, und dass die dauernde Gewöhnung, über Ursache und Wirkung nachzudenken, ihn befähigt hatte, auch eine zahlreiche Zusammenstellung von Linien zu begreifen, welche anderen, nicht methodisch gebildeten Leuten wie eine Art Hieroglyphen erscheinen.

Chiaro oscuro. — Clair-obscur.

Das Chiaro oscuro (Licht und Schatten) oder Helldunkel, nimmt bezüglich seiner Verwendung bei Anordnung eines Bildes eine viel zu ausgedehnte Stellung ein, um ohne Zuhilfenahme einer grossen Menge von Beispielen erklärt werden zu können, und auch dann würde das nur lückenhaft bleiben, so zahllos und mannigfaltig sind die Veränderungen, die es annimmt, da dasselbe vollständig der Laune des Künstlers überlassen ist. Als Paul Veronese über die Berechtigung eines angebrachten Schattens gefragt wurde, antwortete er: „Ja, da geht eben eine Wolke vorbei!“ — und Reynolds sagt: „Die Eigenart eines Malers überwiegt alle andern Rücksichten“, und: „Der, dessen Streben es ist, die Empfindung zu erregen, darf nicht zu eigensinnig sein, auch ein ungebildetes Auge zu fesseln; derjenige Maler aber, welcher diesen Zweck mit geringster Verletzung der Wahrheit erreicht, zeigt damit die grösste Beherrschung seines Materials.“ Das ist es, was die Arbeiten der grössten Maler dem Verständnisse der Nichtkenner entrückt; diese können nur nach Aeusserlichkeiten

*Chiara oscuro ist Licht und Schattenvertheilung
nicht nur zur Modellierung der Gegenstände
sondern zur Gestaltung von Ruhe u. Grösse
(Licht u. Schatten Masses)*

urtheilen und sind zufrieden, wenn das Auge Befriedigung findet, während das rechte Streben dahin geht, die Anerkennung des gebildeten Geistes zu erringen. „Leonardo da Vinci“, bemerkt Reynolds, „empfiehlt, die beleuchtete Seite einer Gruppe durch einen dunklen Hintergrund hervorzuheben, die dunkle dagegen durch einen hellen Grund; das war ohne Zweifel die beliebte Methode zur Zeit, als die Kunst noch in der Kindheit war; hätte er (da Vinci) aber länger gelebt und gesehen, was durch ein entgegengesetztes Verfahren erreicht wurde, so würde er seine Anschauung gewiss geändert haben.“ Wenn körperliche Wirkung und Schärfe das Streben des Künstlers ist, so ist das gewiss der beste Weg; wenn aber Ruhe des Effects, so wird er diese am sichersten erreichen durch Combination des Lichts mit anderm Lichte und dadurch, dass er den dunklen Partien nur einen noch dunkleren Hintergrund giebt.

Licht und Schatten haben also, abgesehen von der Wirkung, den Gegenständen Bestimmtheit und Deutlichkeit zu verleihen, auch noch andere Eigenschaften und zwar solche höherer Art — wenn die Malerei überhaupt eine Stellung in gleicher Rangstufe mit der Musik und der Dichtung einnehmen soll — Eigenschaften, welche die Mittel liefern, einer Gestalt Ruhe und Grösse, die Wirkung der rastlosen Bewegung oder des Gegentheils, und auch jenen besondern Nachdruck zu geben, den einzelne Theile einer Composition erfordern. In manchen Fällen, wo derartige Eigenschaften verlangt werden, bietet nun die Natur oft wenig mehr als eine Andeutung, und auf einen solchen Wink hin ist der Künstler verpflichtet, seinen ganzen Entwurf aufzubauen und denselben auszuführen je nach der Beherrschung seines Materials und nach der Menge, die er davon besitzt. Da ferner gewisse Compositionen sich gänzlich an den Geist wenden, während andere mehr auf Befriedigung des Auges berechnet sind, so ist für die Anordnung von Licht und Schatten, je nach der Natur der betreffenden Arbeit, auch mehr oder weniger Freiheit gestattet. Licht und Schatten, oder die Anwendung resp. Führung des Chiaro oscuro eines Werkes, ist daher völlig der Controlle des Künstlers selbst überlassen, der davon mit der ausgesprochenen Absicht Gebrauch macht, seiner Zeichnung die Weihe der Vollendung zu geben. Weicht er dabei zu sehr von den Vorlagen ab, wie die Natur sie bietet, so wird diese launenhaft und verliert ihre Wirkung auf das Auge des Beschauers; schliesst er sich andererseits zu sehr an die alltäglichen Erscheinungen an, so wird seine Arbeit gewöhnlich und matt. Reynolds sagt ganz mit Recht: „Wenn wir veranlasst sind, breit und platt zu malen, so darf darunter doch nicht verstanden werden, dass wir die Natur darin womöglich noch überbieten; die Gegenstände müssen vielmehr so angeordnet werden, dass es kaum eine Grenze zwischen deren Licht und Schatten giebt. In früheren Zeiten der Malerkunst bildeten Körperlichkeit und Bestimmtheit freilich die einzigen Ziele, nach denen man strebte.“*) Wenn ein runder (kugel-

*) In den frühesten Zeiten der Kunst finden wir die Umrisse der ägyptischen und griechischen Figuren und der Verzierungen an den Wänden markirt durch breite, tiefe und scharfkantige Einschnitte, welche durch ihren kräftigen Schatten die Wirkung grosser Schärfe bedingten. In der nächsten Periode finden wir die Figuren ein wenig herausgehoben, so dass sie ein sogenanntes Basrelief bilden; sie treten aber noch nicht allmählich abgerundet aus dem Hintergrunde hervor, sondern sind lothrecht zur Fläche ausgeschnitten. In einem weiter vorgeschrittenen Stadium der Kunst, als die Figuren noch mehr vorzutreten begannen und zum sogenannten Hautrelief wurden, bei dem einzelne Theile von der Grundfläche ganz losgelöst erscheinen, wie man das an den „Elgin marbles“ (im britischen Museum) sehen kann, wurden die Umrisse der weniger hervorspringenden Figuren abgerundet, um weniger Schatten zu erhalten und dadurch den als Hautrelief gehaltenen mehr Bedeutung zu verleihen. Ebenso finden wir, dass eine Rücksichtnahme auf die

hierbei ist offenbar auch gemeint, daß Licht u. Schatten der einzelnen Gegenstände, einer Bergwand (Bergmassen) noch Bedarf an dem Schönheitsgefühl ein sprechend vermindert werden. Hierin muß man, wenn z. B. bei einem Berge die richtige Tages Beleuchtung einwirkt, bis der gewünschte Schattenmassen effect kommt. Kommt er nicht, die richtige Sonnenbeleuchtung nicht, so muß man ihn nach hinsetzen in das gewünschte Bild selbst machen.

förmiger) Gegenstand auf ebener Fläche dargestellt, oder irgend etwas so naturgetreu wiedergegeben werden konnte, dass der Beschauer unwillkürlich die Hand danach ausstreckte, um es, als ein Beweis der gelungenen Täuschung, zu berühren, so war der höchste Ehrgeiz des Künstlers befriedigt. Als die Kunst aber weiter fortschritt, fand man, dass die Malerei noch würdigere Ziele dadurch erreichen konnte, dass sie auf den Geist zu wirken sich bemühte, ohne deshalb von vornherein auf die Befriedigung des Auges zu verzichten. Corregio scheint einer der Ersten gewesen zu sein, der das Halbdunkel in weitestem Umfange anwandte, um seinen Compositionen jenen träumerischen Charakter zu geben, der sie der „unwissenden Anwesenheit“ entrückt und der die Folge der Ruhe in und der Verschmelzung des Umrisses mit dem Farbentone der Umgebung ist. Wenn wir z. B. bei hellem Tage einen mit verschiedenen Gegenständen gefüllten Raum übersehen, so stört die Deutlichkeit, mit der sich alle dem Auge aufdrängen, merkbar in der Auffindung eines Ruhepunktes, da alle die gleiche Aufmerksamkeit beanspruchen; die Schnelligkeit aber, mit der wir von einem Gegenstande zum andern eilen — da schon ein einziger Blick genügt, unsere Neugier zu stillen — zerstört das Vergnügen, welches der Geist an der Betrachtung empfindet; während dieselbe Scene des Abends, beim Scheine einer Kerze oder eines Feuers betrachtet, dem Auge mehr gefällige und dem Geist mehr befriedigende Wirkungen hervorbringt, welche in der Hauptsache dem Wechsel von Licht und Schatten zu danken sind. Dem Auge bieten sich nur weniger Gegenstände, und diese wenigen nehmen in Folge des sie umfluthenden Schattens neue Gestalt an; andere ganz in der Dunkelheit begrabene beschäftigen die Einbildungskraft, welche ihnen Form zu geben sucht, während grössere unausgefüllte Flächen dem Auge leere Räume bieten, auf denen es rasten und ausruhen kann. Unabhängig von diesen Resultaten, wissen wir auch, dass Gegenstände durch die Ruhe und Einfachheit an Grössenwirkung gewinnen, da die Schatten derselben mehr von einer Tiefe und die Lichter mehr von einer Farbe sind — zwei Begleiter der wahren Grösse.

Beim Eingehen auf diesen Zweig der Kunst erscheint es jedoch nothwendig, unsere Bemerkungen in erster Linie auf die Wirkungen des Lichtes und Schattens auf die Gestalt der Gegenstände zu beschränken, insoweit sie deren Erscheinung für das Auge des Beobachters verändert, aber ohne Berücksichtigung der Einwirkung derselben auf die Einbildungskraft.

Alle Umrisse, denen diese Eigenschaft (des Lichtes und Schattens) abgeht, sind mangelhaft bezüglich der wahren Darstellung für das Auge. Zwei runde Linien ohne Schatten z. B.

Wirkung von Schatten und Licht sich bemerkbar macht in der Anordnung ihrer Einzelstatuen, in der Construction ihrer Bauwerke, gleichwie in der Form der unbedeutendsten Geräthschaften. So erkennen wir, dass die Befriedigung des Auges eine der Hauptquellen ist, aus der der Geschmack eines Landes entspringt, dass dessen Fortdauer in gleichem Verhältnisse steht mit seiner Begründung auf die grossen, am allgemeinen Charakter der Natur beobachteten Wahrheiten, und sein Einfluss auf spätere Zeiten darauf, dass derselbe von kenntnisreichen, gebildeten Männern, die seinen Werth zu schätzen verstehen, angenommen wird. Auch in den dunklen Zeiten, wo Wahrheit und Einfachheit durch eine Masse von Schmuckwerk und eine Anhäufung von kleinem Detail unterdrückt und versteckt wurden, wuchs aus solchen Absurditäten der Gothik doch die Combination einer schönen Anordnung hervor, welche der Malerei, der Skulptur und Architektur eine auf andere Weise ganz unerreichbare Fülle der Wirkung verliehen hat. Die zahllosen und ermüdenden kleineren Mengen von Einzelheiten, die über die Fläche zerstreut lagen, wurden gesammelt und in reichhaltigen, ruhigen Massen geordnet; die Buntscheckigkeit harter, greller Farben wurde gemildert und den Anforderungen der Harmonie und des Gegensatzes untergeordnet; während man den trocknen, kalten Umriss der individuellen Form zur wirklichen, auf den grossen Principen der Wahrheit und Einfachheit begründeten Befriedigung des Auges umgestaltete.

Correggio

Halbdunkel

Wechsel von hellen
warm
kühlen O' Lyra
Schnee " "

Breite

in y w
x 6 2 0 0 6 1
e 1 2 3 4
~ 1 2 3 4

R
R

X

X

erwecken keine bestimmte Vorstellung, tritt dieser aber hinzu, so werden sie gleich zu convexen oder concaven Körpern.*) (Fig. 24 u. 25.)

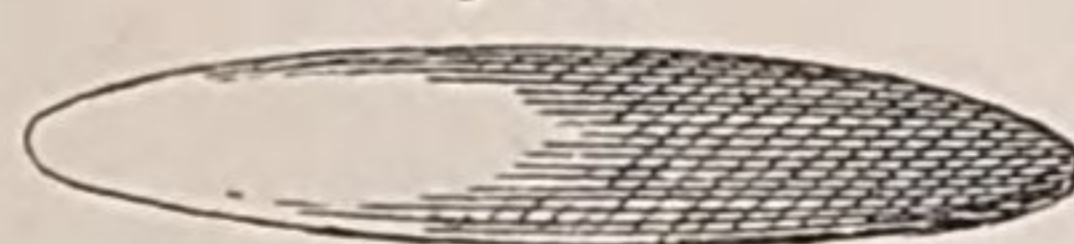
Wir erkennen auch je nach der Intensität ihrer Schatten, ob Gegenstände vorspringen oder zurücktreten, und entweder solide Körper oder Hohlräume darstellen, je nachdem deren Schatten nach innen oder nach aussen von dem durch ihre Umrisse begrenzten Umfange fallen. (Fig. 26 u. 27.)

Ebenso finden wir, dass derselbe öfters auf den besonderen Charakter der Gegenstände hinweist, wenn der (eigentlich bezeichnende) Umriss durch den Standpunkt des Beschauers verborgen bleibt, wie in Fig. 28.

Fig. 24.



Fig. 25.



Bei Zeichnungen von Maschinerien ist das oft von höchster Wichtigkeit, da es hier einzig und allein darauf ankommt, zu belehren. Wir sehen gleichfalls oft von der Schattirung Gebrauch gemacht zur Bereicherung des betreffenden Gegenstandes, indem die Schatten complicirter Theile so angeordnet werden, dass sie auf einen Hintergrund von unebener Oberfläche fallen, wie in Fig. 29.

Jedes Werk, welches, wenn auch kurz, die Erziehung des Auges behandelt, muss nothwendiger Weise mancherlei berühren, was weiteren Kreisen des Studiums angehört und

Fig. 26.

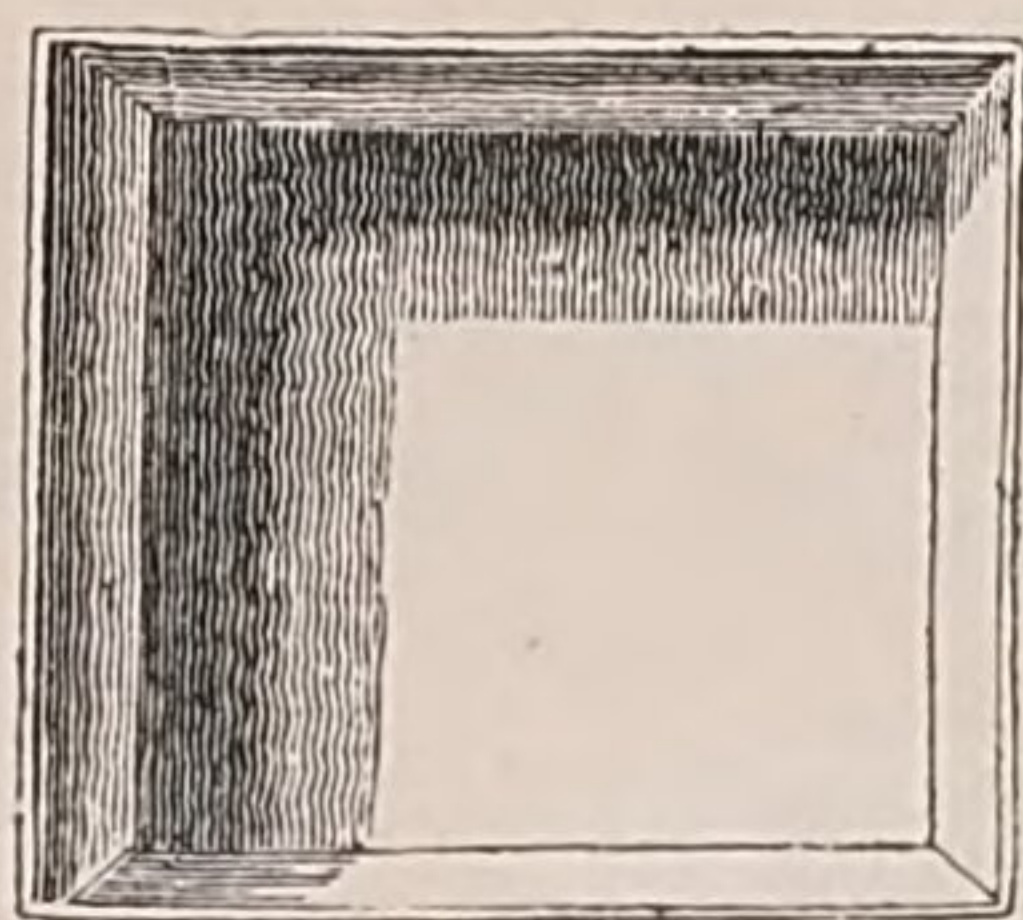
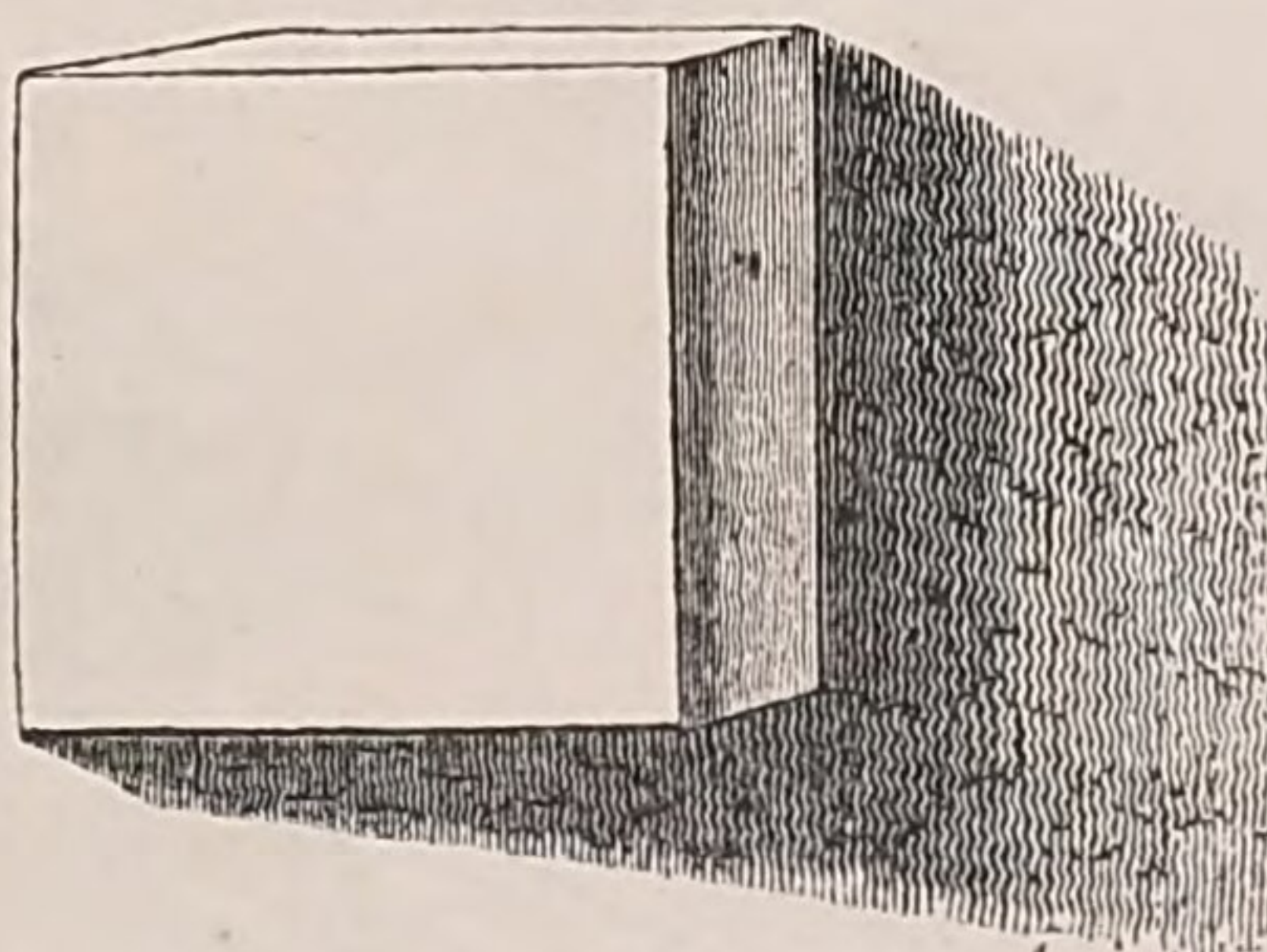


Fig. 27.

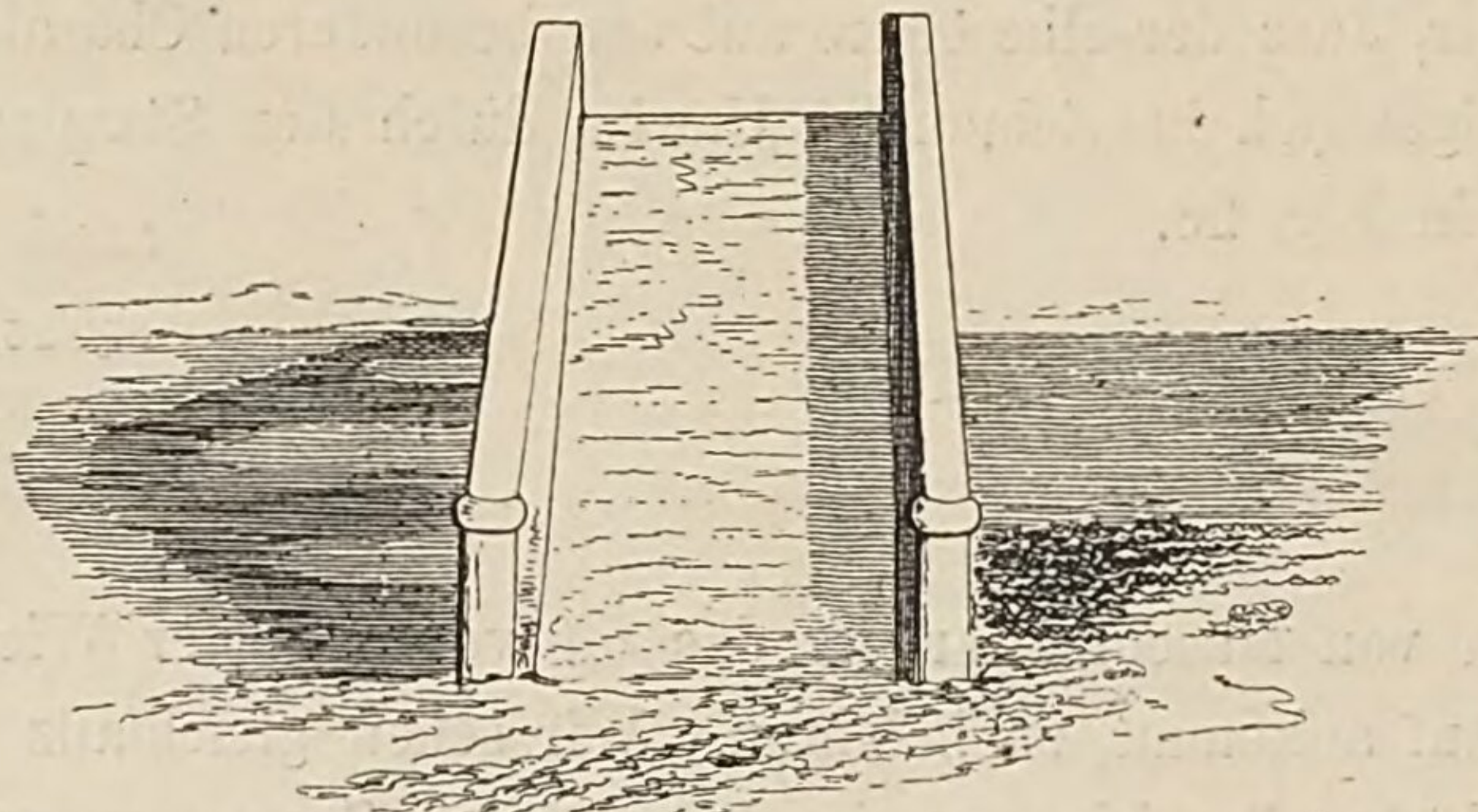


natürlich einen längeren Zeitraum benöthigt, um dasselbe beherrschen zu lernen. Es wird also schwierig sein, solche Theile, welche ein gewisses geistiges Vermögen verlangen, von dem Theile zu trennen, der ausschliesslicher von der Heranbildung des Auges im Verein mit einer geringeren Gedankenarbeit abhängt. Nichts als frühzeitige Uebung vermag das Auge und die Hand zu befähigen, die verschiedenen Objecte, welche nothwendiger Weise mit Fertigkeit und Genauigkeit gezeichnet werden müssen, zu sehen und auf dem Papiere wiederzugeben, wie auch Reynolds bemerkt, welcher sagt: „Ein gewisser Grad mechanischer

*) „Wir beurtheilen die Gestalt und Form der Körper hauptsächlich nach dem Wechsel von Licht und Schatten, und unsere daraus hervorgehende Gedankenverbindung ist so mächtig, dass wir leicht betrogen werden durch die richtige Nachahmung von Licht und Schatten, die jeder Gestalt und Figur in deren verschiedenen Lagen und unter Berücksichtigung der Richtung, von der die Beleuchtung ausgeht, zukommen. Von dieser Gedankenverbindung unter der letzten Voraussetzung rührt es her, dass die Malerei so bestimmte Vorstellungen von Gestalten, Figuren, Grössenverhältnissen und Entfernungen, und die Camera obscura auch von Bewegungen — durch Eindrücke auf das Auge zu erwecken vermag, die doch nur von einer ebenen Fläche ausgehen. — (Hartley, Vom Menschen; über den Gesichtssinn.)

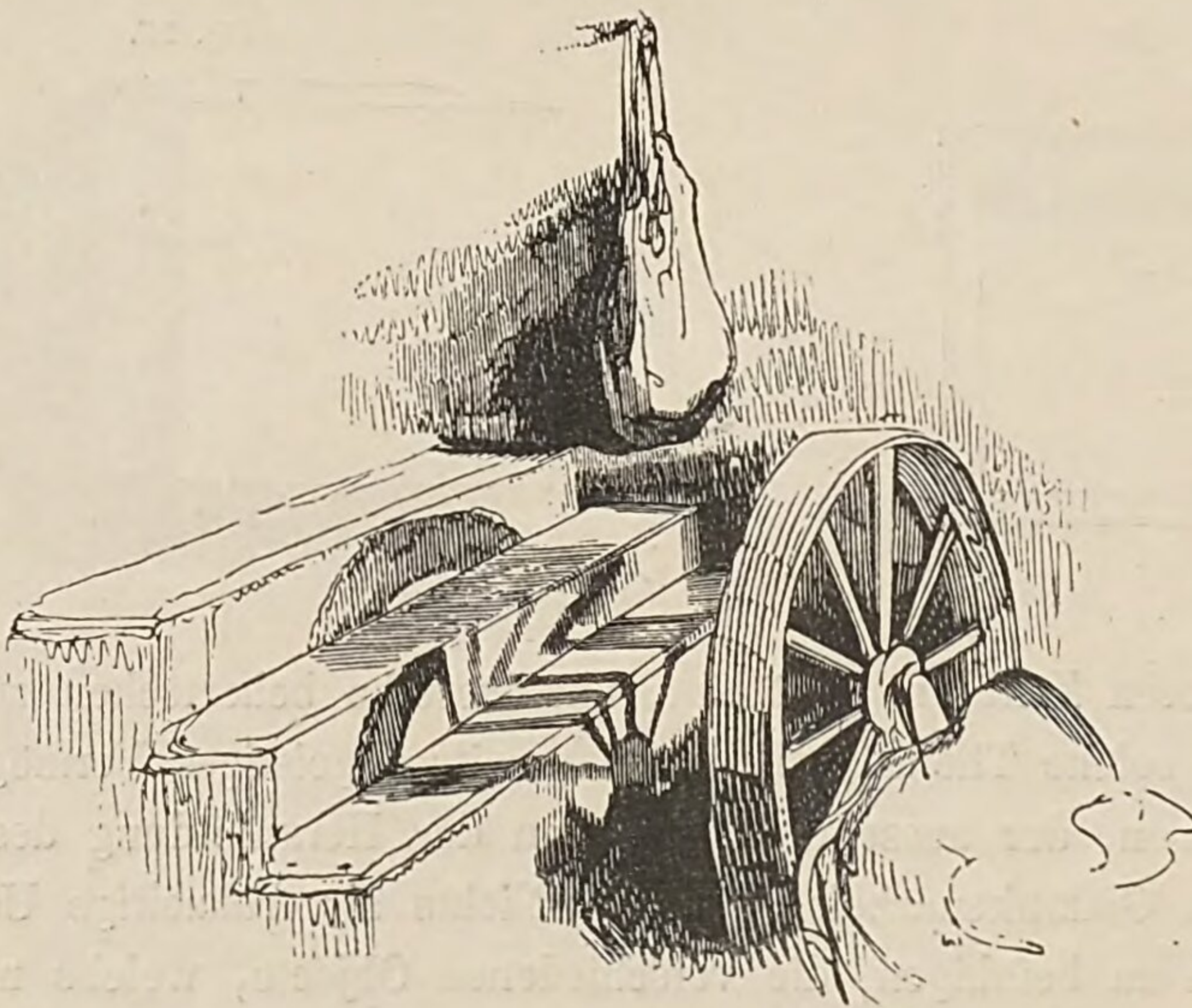
Praxis muss der Theorie vorausgehen; der Grund dazu liegt darin, dass, wenn wir damit warten wollten, bis wir im Stande wären, die Theorie der Kunst zu begreifen, ein zu grosser Theil des Lebens verstreichen würde, um uns noch zu erlauben, Leichtigkeit und Kraft zu erwerben; einiges muss desshalb auf Treu und Glauben, mehr durch Nachahmung gegebener Vorlagen, ausgeführt werden, bevor die Theorie der Kunst vollständig erfasst werden kann“;

Fig. 28.



immerhin sollte die einfache Aufmerksamkeit gradweise zur wirklichen Beobachtung gesteigert werden, sonst bleibt die geistige Kraft zu lange im Halbschlaf, um nach erworbener Urtheilsfähigkeit leicht zur Thätigkeit erweckt werden zu können, denn, wie der Genannte weiter

Fig. 29.



ausführt, „... ein Künstler muss klar genug sehen, um im Stande zu sein, Anderen die Principien, nach denen er arbeitet, nachweisen zu können, sonst bleibt er beschränkt und — was noch schlimmer ist — unbestimmt.“ In dem vorausgegangenen Theile dieses „Versuchs“ habe ich danach gestrebt, mich bloss auf denjenigen Kreis von Kenntnissen zu beschränken, welche Jeder besitzen muss, um ihn im späteren Leben zu befähigen, sich der Schönheiten der Natur und der Kunst zu erfreuen und ihm das Vermögen der fruchtbringenden Mittheilung seiner Ideen an Andere zu verleihen. Nun will ich versuchen, aus

den höheren Rangstufen der Kunst diejenigen Principien des Zeichnens darzulegen, welchen die Malerei bezüglich ihrer Wirkung auf den Geist folgt und die sie mit Poesie und Musik in den gleichen Rang stellen.

Erfindung.

Erfindung ist die wichtige Seele der Malerei, denn ohne sie bleibt der Besitz eines Schatzes von Studien nur von geringem Werthe. Wir können wohl Materialien ansammeln, aber nicht bauen ohne einen Plan, noch können wir diesen Plan entwerfen ohne vollkommene Kenntniss von dem Grunde, worauf sich der Oberbau erheben soll. Als Raphael damit betraut wurde, die Räumlichkeiten des Vaticans mit Darstellungen der Theologie, Philosophie, der Dichtkunst u. s. w. zu schmücken, wurde es für ihn an erster Stelle nothwendig, nicht nur den Ursprung und die Begründung jeder derselben kennen zu lernen, sondern auch den Charakter und die Geschichte derjenigen Persönlichkeiten, welche sich in den verschiedenen Zweigen der Wissenschaften besonders hervorgethan hatten, um durch die Combination solcher Figuren die vorliegenden Gegenstände bildlich ausdrücken zu können; denn durch diese Methode zeigt der Künstler seine Einbildungskraft, und obwohl dieser Theil der Arbeit dem Dichter und dem Geschichtsschreiber in gleichem Masse obliegt, so verleiht doch der Geist des Künstlers, in Folge seiner Art zu denken und der Kenntniss dessen, was seine Kunst zu leisten vermag, der Erläuterung des Gegenstandes einen mehr malerischen Zug als jene Beiden;*) obwohl also die geistige Ausbildung des Künstlers nach vielen Seiten hin der der Anderen ähnlich ist, so bedarf er dazu doch noch die Kenntniss der verschiedenen Methoden der grossen Maler, welche diese zum Ausdruck und zur Erläuterung ihrer Ideen angewendet haben; „denn nur dadurch, dass wir die Erfindungen Anderer kennen, lernen wir selbst erfinden, wie wir durch die Kenntniss der Gedanken Anderer erst selbst denken lernen.“ Mengs bemerkt, dass es die Erfindung ist, welche die Malerkunst

*) Die Schilderungen von Dichtern oder Geschichtsschreibern, welche diese Eigenschaften besitzen, sind es, die sie für die Einbildungskraft um so fesselnder machen, wie z. B. die Beschreibung des Jüngsten Gerichts von Peter Aretin, welche Michel Angelo bedauern liess, diesen Vorwurf vor Empfang seines (Aretin's) Briefs componirt zu haben. „Wer würde nicht davor erzittern“, schreibt derselbe, „seinen Stift zu erheben, um einen so schreckensvollen Gegenstand zu zeichnen? Ich sehe inmitten unzähliger Wesen den Antichrist mit Gesichtszügen, die Sie allein erfinden konnten; ich sehe das Entsetzen geprägt auf das Antlitz alles Lebenden; ich sehe schwache Spuren von der Sonne, dem Monde und den Sternen, deren Lichtschein merkbar vermindert ist. Die Elemente scheinen in Auflösung begriffen. Ich sehe die ganze Natur von Grauen gepackt, unfruchtbar und gesammelt in ihrem Verfall; ich sehe die Zeit abgezehrt und zitternd, die, an ihrer letzten Periode angelangt, auf vertrocknetem Baumstamme ausruht, und während die Posaunen der Engel in allen Herzen widerhallen, sehe ich das Leben und den Tod in aussergewöhnlicher Bestürzung, das eine erschöpft, die Todten aufzuheben, während der andere die Lebenden niedermäht; dahinter seh' ich die Hoffnung und die Verzweiflung, welche Trupps von Guten und Bösen geleiten. Der Himmel ist übergossen mit den hellsten Strahlen. Christus, auf Wolken thronend, ist umflossen von Glanz, und bei dem Schrecken, den die himmlischen Heerschaaren verbreiten, erglänzt sein Angesicht in Licht, und seine Augen, die in sanftem und doch furchtbarem Feuer leuchten, erfüllen die Guten mit lebhafter Freude und die Bösen mit tödtlicher Angst. Ich sehe die Diener der Hölle mit den schrecklichen Gesichtern, wie sie ihren Spott treiben mit den Cäsars und Alexanders der Welt, und nicht wissen, wie sie einander zuvorkommen sollen. Ich sehe den Ruhm, dessen Kronen und Palmen mit Füßen getreten, ihn selbst aber unter die Räder des eigenen Triumphwagens geworfen. Ich höre Gottes Sohn das letzte Urtheil verkündigen; beim Schalle seiner Stimme werden die Guten von den Bösen gesondert; unter Donnerkrachen berstet die Welt in Stücken. Finsterniss trennt das Paradies von dem Fegefeuer der Hölle. Durch Wiedergabe dieser Bilder, sagte ich zu mir selbst, müsste einer bei Anschauung des Werkes Buonarroti's ebenso erzittern, wie am Tage des Jüngsten Gerichts selbst.“ — (Peter Aretin's Briefe von Venedig.)

vornehm macht, die Kraft der Erkenntniss des Künstlers darlegt, und dass Raphael die gleiche Rangstellung mit grossen Dichtern und Rednern dieser Quelle verdankt. Während die Erfindung eine Thätigkeit des Geistes ist, die sich wieder an den Geist richtet, ist die Composition eine solche des Auges, die sich an den Gesichtssinn wendet; obgleich aber der Geist des Dichters oder Geschichtsschreibers nach manchen Seiten dem des Künstlers ähnelt, so ist der Letztere doch bezüglich seiner Thätigkeit mehr eingeengt; dem Geschichtsschreiber stehen wohl hundert Seiten zur Verfügung, seine Schilderung auszuführen, dem Maler dagegen nur eine einzige; dieser Umstand hat von jeher Jedermann veranlasst, ihm eine grössere Breite und Freiheit in der Verkörperung jeder Darstellung zuzugestehen; seiner Erfindungskraft ist also durch Heranziehung aller Einzelzüge eines beliebigen Ereignisses ein weites Feld gesteckt, und das setzt ihn in den Stand, in einem Brennpunkte alle Mittel zu vereinigen, welche die Darstellung anziehend, klar und wirksam machen. Er erfindet also solche Zusammenstellungen, welche durch ihre Anregung zu einer Ideenassoziation den Geist erwecken; er wählt auch solche Einzelheiten, welche den Charakter des darzustellenden Gegenstandes am wirksamsten ausdrücken und die ihrer Natur nach vom Auge am leichtesten erfasst werden können, sucht deren Effect durch verständige Danebenstellung durch Contrast wirkender Bilder zu erhöhen und bestrebt sich, das Ganze in natürlichster und ungeziertester Art zusammenzustellen. Das Vermögen zu erfinden hängt bei einem Maler also ab von dem Umfange der Information, von der Beherrschung der in seiner Kunst verwendbaren Materialien und von der glücklichen Auswahl solcher besonderer Vorwürfe, welche das Auge am meisten fesseln. Für die Historienmalerei wird er nothwendiger Weise die allgemeinst anerkannte Ueberlieferung zum Führer wählen, und sich nur Verschönerungen erlauben, welche Kostüme, Volkssitten und lokale Scenerie ihm an die Hand geben, indem er jedes Ding nach der Natur malt, was der Darstellung einen wundervollen Schein von Wahrheit und Kraft verleiht. Bei poetischen oder allegorischen Vorwürfen wird ihm grössere Freiheit der Ausschmückung zugestanden werden, da ihm für die Illustration die ganze Reihe alter und neuerer Fabeln vorliegt. An der Spitze dieses Zweiges der Kunst steht nach allgemeinem und insbesondere nach dem Urtheile Derjenigen, welche seine Arbeiten am sorgsamsten studirt haben, unbestritten Raphael; bei ihm umfasst die Erfindung nicht nur die bedeutsamsten und fesselndsten Theile der Geschichte, sondern er führt den Beschauer auch mittels einer Kette der natürlichsten Nebenumstände zu dem Anfange derselben zurück und zeigt durch dieselbe glückliche (geistige) Ausdehnung seiner Zeichnung die Ereignisse, welche jenem Anfange folgten. So stellt er auf einer Seite den Inhalt eines ganzen Bandes dar, wie wir das an seinem „Tod des Ananias“, der „Transfiguration“, der „Schule zu Athen“, dem „Opfer zu Lystra“ und vielen anderen sehen. Lanzi sagt bei Gelegenheit der Besprechung dieser Eigenschaft Raphael's: „Verschiedene Schriftsteller haben auf den Apostel Paulus in Lystra (einer der Cartons) als passendes Beispiel hingewiesen (Platte II.). Der Künstler hat hier das für Paulus und Barnabas wie für zwei Götter vorbereitete Opfer dargestellt, weil sie einem gelähmten Manne den Gebrauch seiner Glieder wiedergegeben hatten. Der Altar, die Gehilfen, die Opferthiere, die Musiker und das Beil bezeichnen deutlich genug die Absicht der Lystrianer; Paulus, der eben sein Gewand zerreisst, zeigt damit, dass er diese gotteslästerlichen Ehren ablehnt und verabscheut, und er bemüht sich zugleich, dem Volk die Fort-

passt für
 Volkens Sitten

Mengys

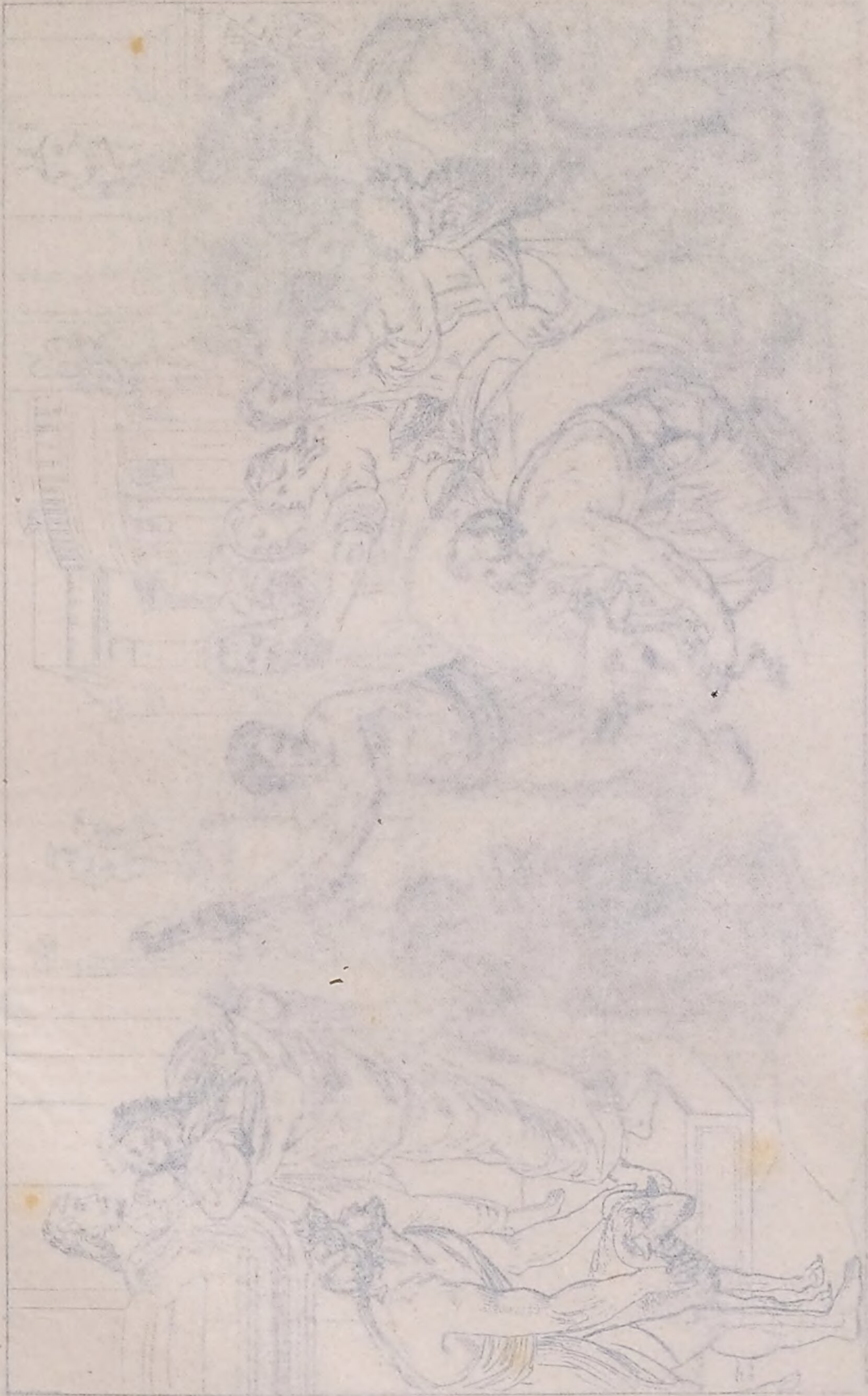
B! II

Reklame

x Volkens

III

II

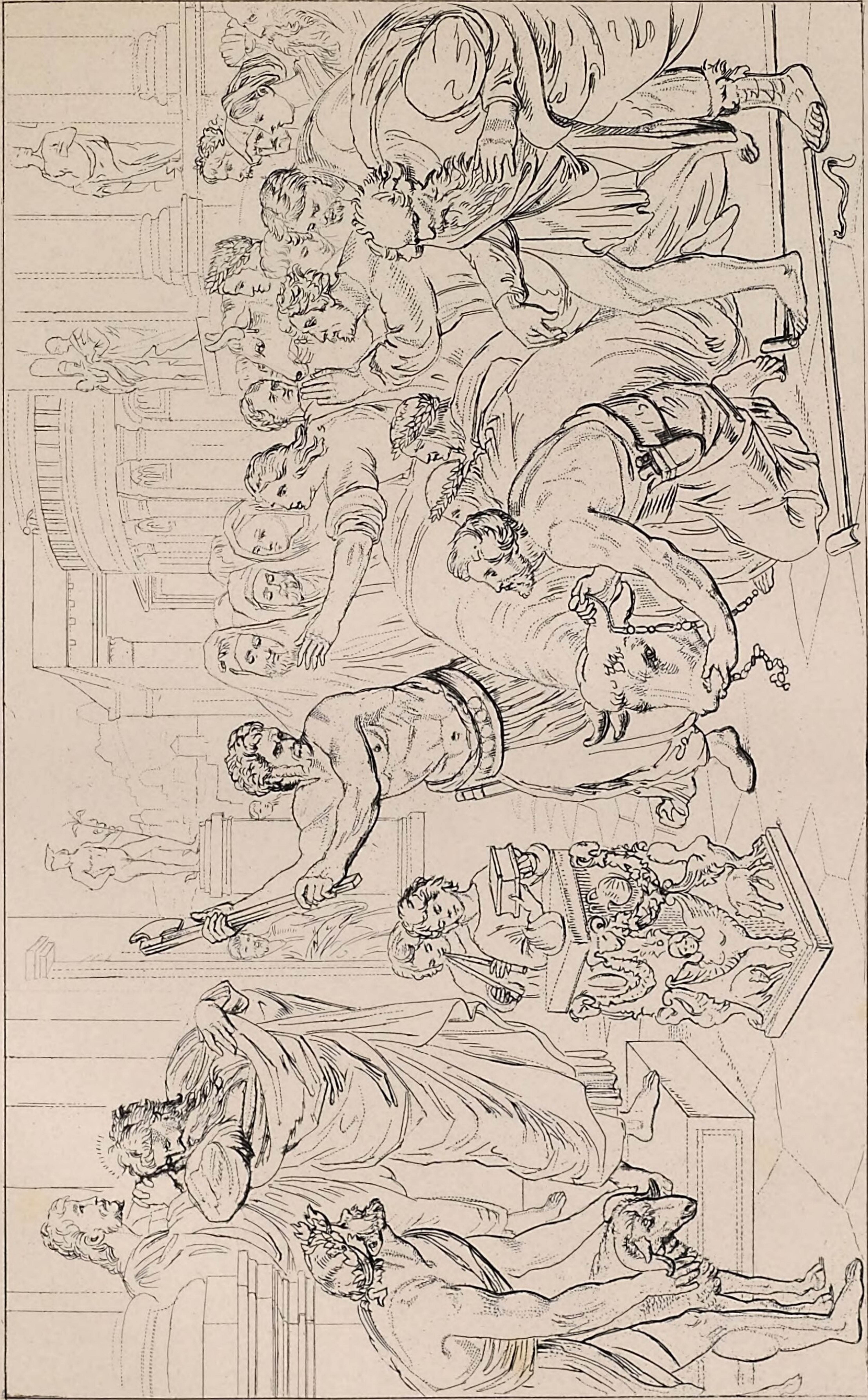


Meng
B

Wahron

x N. 10

reinen macht, die Kraft der Erkenntnis des Künstlers darlegt, und diese macht die
gleiche Rangstellung mit einem Dichter und Redner dieser Größe möglich. Während
die Erfindung eine Eigenschaft des Dichters ist, die sich wieder zu dem Maße erhöht, wie die
Composition sich erhöht, so ist die Kunst, die sich zu dem Maße erhöht, wie die
Geist des Dichters oder Geschichtsschreibers sich erhöht. So ist der Dichter oder
so ist der Dichter oder Geschichtsschreiber sehr verschieden von dem Künstler. Der
steht nicht hinter dem Künstler, sondern vor ihm. Der Künstler ist ein Werkzeug,
gegen nur eine einzige Gattung von Dingen, wie jeder Jedermann veranlaßt, wie die
größte Kraft und Freiheit in der Darstellung jeder Darstellung zuzugestehen. Der
Erfindungskraft ist eine große Freiheit, aber die Freiheit eines beliebigen Kunstwerks
ein weiter Feld gegeben, auf die Kunst nun in den Stand, in einem Brennpunkte alle Kräfte
zu vereinigen, welche die Darstellung anziehend, klar und wirksam machen. Es ist also
also sollte Kunstwerke sein, welche durch ihre Anregung zu einer Ideenentwicklung im
Geist erwecken, es wählt auch solche Einzelheiten, welche den Charakter des darzustellenden
Gegenstandes am wirksamsten ausdrücken und die ihrer Natur nach vom Auge am
leichtesten erfasst werden können, sucht deren Effect durch verständige Danebenstellung
durch Contrast wirkender Bilder zu erhöhen und bestrebt sich, das Ganze in natürlichster
und ungeziertester Art zusammenzustellen. Das Vermögen zu erfinden hängt bei einem
Maler also ab von dem Umfange der Information, von der Beherrschung der in seiner Kunst
verwendbaren Materialien und von der glücklichen Auswahl solcher besonderer Vorwürfe,
welche das Auge am meisten fesseln. Für die Historienmaler wird er gewöhnlicher Weise
für allgemeine und kleine Kunstwerke eine Fülle wählen, wie die von Verwickelungen
erfüllten, welche Kämpfe, Tödtungen und andre Ereignisse dar zu die Hand geben, indem
er jedes Ding, das die Kunst will, von der Darstellung Auge hervorgehen lassen. Die
Wahrheit muß nicht verloren, der geschichtliche oder allegorische Fortschritt wird das geübte
Freiheit der Anschauung gegeben werden, da ihm für die Illustration die ganze Reihe
alter und neuerer Fabeln vorliegt. In der That dieses Zweiges der Kunst steht weit all-
gemeinem und insbesondere nach dem Verhältnisse des Künstlers, welche seine Meisterwerke sorg-
samsten studirt haben, unbestritten, daß bei ihm die Kunst nicht nur die
bedeutendsten und fesselndsten Theile der Geschichte, sondern er führt die Zuschauer nach
mittels einer Kette der natürlichsten Nebenumstände zu dem Anfang derselben durch und
zeigt durch dieselbe glückliche (geistige) Anschauung, wie der Fortschritt die Ereignisse, welche
jenem Anfang folgten. So stellt er auf einer Seite den Inhalt eines ganzen Bandes dar,
wie wir es in seinem „Tod des Ananias“, der „Transfiguration“, der „Schule zu Athen“, dem
„Opfer zu Lystra“ und vielen anderen sehen. Man sagt bei Gelegenheit der Beschreibung dieses
Eigenthums: „Vorschiedene Schriftsteller haben auf den Apostel Paulus in Lystra
(einer der besten) ein gutes Beispiel hingewiesen (Platte II). Der Künstler hat das
das für Paulus und Timotheus, wie für zwei Götter vorbereitete Opfer dargestellt, weil die beiden
gelähmten Männer sich Gebrauch seiner Glieder wiedergegeben hatten. Der Altar, die Ge-
hilfen, die Opferthiere, der Musiker und das Beil bezeichnen deutlich genug die Götter der
Lystrianer; Paulus, der eben sein Gewand zerreißt, zeigt damit, dass er diese gottläster-
lichen Ehren ablehnt und verabscheut, und er bemüht sich zugleich, dem Volk die Fort-



Das Opfer in Systra.

setzung derselben zu widerrathen; alles das wäre noch bedeutungslos, hätte er nicht auch auf das eben geschehene Wunder hingedeutet, welches zu dem ganzen Vorfalle die Veranlassung gab. Raphael gesellt der Gruppe also auch den Mann hinzu, der den Gebrauch seiner Glieder wieder erhielt und den die Zuschauer eben erkannt hatten. Er steht, erfreut über seine Genesung, vor den Aposteln und erhebt in Entzücken die Hände zu seinen Wohlthätern, während die nun als unnöthig weggeworfenen Krücken ihm zu Füßen liegen. Das hätte nun vielleicht jedem andern Künstler genügt; Raphael aber, der seiner Darstellung noch mehr den Anschein der Wirklichkeit zu geben wünschte, malte auch noch verschiedene Leute hinzu, welche aus brennender Neugier die Kleidung des Mannes entfernen, um sich zu überzeugen, dass seine Gliedmassen wieder zum natürlichen Zustande zurückverwandelt sind.“ Da das Volk den Apostel Paulus auch Mercurius (Hermes, der Gott, der die Sprache, die Buchstabenschrift u. s. w. den Menschen übermittelt habe, wesshalb ihm bei Opfern die Zungen der Thiere dargebracht wurden. Anm. d. Uebers.) als den Hauptredner nannte, so spielte Raphael darauf durch eine in der Entfernung sichtbare Merkur-Statue und im Vordergrund durch eine Figur mit Epheukranz an, welche einen Widder, beides bezeichnend für die diesem Gotte geweihten Opfer, heranzuführt. An den erhobenen Händen des wiederhergestellten Krüppels, und an dem Jüngling, der die Hand ausstreckt, um den Arm der Opferer zurückzuhalten, erkennen wir die Wirkung von Paulus' Ueberredung in derselben Weise, wie er in dem Carton „Pauli Predigt zu Athen“ die Bekehrung des Weibes Damaris' und die des Dionysius zum Christenthum zum Ausdruck bringt. In den Erfindungen Raphael's sehen wir an der Darstellung, wie jedes Ereigniss seine Wirkung auf die Beschauer auf verschiedenen Wegen geltend macht, die natürlichste Handlung und Ausdrucksweise erzeugt und wie das Alles sich der Erläuterung des betr. Gegenstandes förderlich erweist — sein reicher Materialvorrath aus dem griechischen und römischen Alterthume im Vereine mit den Erfindungen andrer Künstler, welche ihm in der Wiedergeburt der Malerei in Italien vorausgingen, setzten ihn in die Lage, seine Zeichnungen mit endloser Anhäufung von Vorfällen zu schmücken, die ihnen die Keuschheit, Einfachheit und die Macht verliehen, den Geist nach längst vergangenen Zeiten zurückzuführen. Keiner besass eine grössere Herrschaft über sein Material oder mehr Gewandtheit, dasselbe zu seinen Zwecken zu gebrauchen, als er; die griechischen Gemmen und Bildsäulen, die römischen Basreliefs, der primitive Charakter der Werke Giotto's und Masaccio's, die grossen Umrisse wie die Verkürzung der Figuren von Michel Angelo und Leonardo da Vinci — Alles das kann man in seinen Arbeiten verfolgen; der erfindungsreiche Geist aber, der dasselbe bei natürlicherer und mächtigerer Wirkung auf den Beschauer zu neuem Leben erweckte, ist ausschliesslich ihm allein eigen.

Wie die Erfindung eigentlich mehr in der Verbindung und Zusammenstellung solcher Eigenschaften besteht, welche auf den Geist wirken und Empfindungen in der Phantasie des Beschauers erregen, so wirken die Erfindungen Raphael's auf verschiedene Beschauer nur je nach deren verschiedener Geschmacks- und Bildungsstufe, während die Erfindungen eines Paul Veronese, wie Tintoretto und Anderer aus der venetianischen Schule, weil sie sich mehr an das Auge richten, durch ihre Harmonie von Licht und Schatten, wie durch ihre schöne und bestrickende Anwendung glänzender Farbe, alle Beschauer entzücken und fesseln.

Raphael:
Giotto's
Masaccio
Michel Angelo
Leonardo

R. n. p.
R. X

die Verführer
Farbenschwinder
oder schöner Schwindel
Schröck nennt sie

Veronese
Tintoretto
n. p. R.

Bei Raphael kommt der Hauptpunkt der Geschichte zu kühnem und edlem Ausdruck, während dessen Wirkungen vertheilt und zerstreut sind in dem Gesichtsausdruck und der Handlung der Nebenfiguren, und belebt und ausgeschmückt werden durch mannigfache Episoden und gleichzeitige Darstellung vorhergegangener und nachfolgender Ereignisse, welche mit den untergeordneten und mehr entfernten Theilen der Composition in Beziehung treten, wie wir das in „Ananias“, „Heliodorus“, dem „Opfer zu Lystra“ und der „Transfiguration“ sehen. Was also in dem einen Falle durch die Zerstreuung von Licht und Farbe bewirkt ist; wird bei Raphael durch das Hilfsmittel des Ausdrucks und der Handlung seiner Figuren hervorgebracht; das ist es auch, was ihm den Ruf eines Malers von Geist erworben hat, und eben seine Verwendung solcher Materialien, von denen der Geschmack und die Ausbildung des Geistes sich herleiten, verleiht seinen Schöpfungen jenen Reiz, der mit eingehender Betrachtung nur zunimmt, weil dieselben in uns Vorstellungen von allem Grossen und Schönen wachrufen, was wir jemals erschaut haben.

Da die Erfindung mehr Sache des Geistes als des Auges ist, erscheint es unnöthig, hier noch länger dabei zu verweilen, wir müssen jedoch immer daran erinnern, dass der Geist eines Künstlers sich nach den Umständen und Verhältnissen gestaltet, von welchen Gebrauch zu machen er im Stande ist, und eben das ist ein Grund ausser anderen, warum ich eingehender bei den Erfindungen Raphael's verweile, als z. B. bei denen Michel Angelo's;* sie sind praktischer und können auch von denen verwerthet werden, deren Arbeiten auf das Empfindungsvermögen aller Klassen berechnet sind, oder, wie Lord Bacon sich ausdrückt, „bis zum häuslichen Herd und zum Herzen der Allermeisten herandrängen“. Die Erfindungen Michel Angelo's dagegen erheben nur das Gefühl der Gelehrten, während sie der grossen Menge zu weit ausgreifend und überladen erscheinen; nichtsdestoweniger ist es ihr geistiger Gehalt, der den Geschmack und den Genius anderer Künstler zu beeinflussen reichlich verdient und der auch Raphael zu dem Ausspruche veranlasste, dass „er Gott danke,

*) Reynolds sagt bei Gelegenheit eines Vergleichs zwischen Raphael und Michel Angelo: „Raphael hat mehr Geschmack und Erfindung, Michel Angelo mehr Genie und Einbildungskraft. Der eine zeichnet sich durch Schönheit, der andere durch Energie aus. Michel Angelo besitzt mehr poetische Inspiration; seine Ideen sind gross und erhaben; seine Gestalten gehören einer höheren Klasse von Wesen an, es findet sich nichts an ihnen, nichts in der Art ihrer Bewegung und Haltung, oder im Style und der Form ihrer Glieder und Gesichtszüge, was uns daran gemahnte, dass sie zu unserer eigenen Gattung gehören könnten. Raphael's Einbildungskraft schwingt sich nicht so hoch auf; seine Figuren stehen nicht so weit entfernt von unserer eignen niedrigen Stufe der Wesen, obgleich seine Ideen keusch, vornehm und ihrem Gegenstande treffend angepasst sind. Michel Angelo's Arbeiten haben einen strengen, eigenartigen und scharf ausgesprochenen Charakter; sie erscheinen gänzlich seinem eignen Geiste entsprungen, und dieser Geist war so reich, so überquellend, dass er niemals nöthig hatte, ja, es geradezu zu verachten schien, sich nach fremder Hülfe umzusehen. Raphael's Material ist gewöhnlich entliehen, der vornehme Aufbau desselben dagegen sein eignes Werk. Der grosse Vorzug dieses aussergewöhnlichen Mannes lag in der Richtigkeit, Schönheit und Majestät seiner Charaktere, der verständigen Erfindung der Composition, in seiner Correctheit der Zeichnung, der Reinheit des Geschmacks und der höchst geschickten Anpassung der Conceptionen Anderer an seine eigenen Zwecke. Niemand übertraf ihn in dem Scharfsinn, mit dem er Michel Angelo's Energie und die Schönheit und Einfachheit der Antike mit seinen eigenen Wahrnehmungen nach der Natur zu verschmelzen wusste. Auf die Frage also, wem der erste Rang unter den Malern zukomme, Raphael oder Michel Angelo, muss man zur Antwort geben, dass dieser, wenn er dem zuerkannt werden soll, der ein grösseres Combinationsvermögen bezüglich der höheren Eigenschaften der Kunst besass als irgend ein Anderer, ohne jeden Zweifel Raphael zuzuerkennen ist. Wenn dagegen, wie Longinus meint, das Erhabene, als der höchste Punkt, den menschliche Composition zu erreichen vermag, den Mangel jeder andern Schönheit und auch alle anderen Mängel mehr als hinreichend ausgleicht, so verdient Michel Angelo den Vorrang.“ — (Fünfte Abhandlung.)

zu derselben Zeit mit jenem grossen Manne geboren zu sein.“*) Wir brauchen nicht weiter zu greifen als zu seiner grossen Darstellung des „Jüngsten Gerichts“, bei der er Charon, der die Seelen der Verdammten überführt, und andere Anspielungen auf die heidnische Mythologie anbringt, welche dem christlichen Glauben noch nachträglich den Charakter der gelehrten Fabel hinzufügt. Andererseits erfasst Raphael seinen Gegenstand mit der Kraft eines Mannes, der sich bezüglich der Wirkung auf die Wahrheit und Natürlichkeit verlässt und, indem er sich von den Gebieten der Poesie und Fiktion abwendet, der Scene eine vollendete, auf das Princip einfacher, nur durch hochehrhabene Kunstfertigkeit veredelter Thatsachen gegründete Identität verleiht. Uebrigens dürfen wir niemals vergessen, dass der Geschmack der Allgemeinheit schon gebildet ist durch die Betrachtung vieler vorhandener grossen Werke, welche die Prüfung der Jahrhunderte bestanden haben, und dass wir auf eine günstige Aufnahme nur rechnen dürfen, wenn wir uns diesen in gewisser Art anpassen.

Composition.

Unter Composition versteht man im Allgemeinen die Form und die Zusammenstellung der als Ganzes betrachteten verschiedenen Theile, folglich ist diese Form oder der Plan jeder Composition das erste, womit der Maler bei der wirklichen Ausführung beginnt. Nach Bestimmung des Gegenstandes (des Bildes) erwägt er im Geiste die Wirkung, welche er auf den Beschauer hervorbringen will; dem entsprechend ordnet er also seine Figuren und Dinge und bestrebt sich, sein Material in der Form zu vertheilen, welche seiner Absicht am besten entspricht. Die Illustration seines Vorwurfs, die Vertheilung von Licht, Schatten und Farbe, die Oertlichkeit der Scene, alle beanspruchen in ihrem individuellen Interesse seine besondere Beachtung, während seine Einbildungskraft sie zu den bestimmten Formen verkörpert, welche für seinen Zweck am besten berechnet scheinen. Hierbei ist es nun, wo das Gedächtniss zur Mitwirkung berufen wird; ohne Präcedenzfälle kann er nicht urtheilen; ohne Materialien nicht componiren. Hat er nun seinen Operationsplan beendigt, so wendet er sich an die Natur, die ihn mit den Mitteln, seiner Arbeit Abwechslung und Originalität zu verleihen, ausstatten soll. Um diese seinen Zwecken dienstbar zu machen, muss er zunächst aber ordentliche Kenntniss von dem besitzen, was er sucht, ebenso wie ein schnell-auffassendes Auge, um sich zufällige Arrangements zu Nutze machen zu können, und einen Plan, nach dem er seine Vorstellungen methodisch ordnet, um fähig zu sein, sich zu sichern, was er erwarb, denn ohne einen solchen wird es ganz unmöglich sein, eine Composition zu

*) Von Zeit zu Zeit treten hinieden Männer auf, welche dazu geschaffen erscheinen, den Mittelpunkt eines ur-eigenen intellectuellen Systems zu bilden; sie sind, gleich den Propheten der alten Zeit, mit himmlischem Gewand bekleidet und sprechen mit der Stimme der unmittelbaren Eingebung. Diejenigen, welche nach ihnen kommen, bilden nur die Zuschauer ihres Siegeszuges, scheinen nur geboren, jene zu umkreisen, sich an ihren Strahlen zu wärmen und nur durch den Widerschein ihres Glanzes zu leuchten. Die Arbeiten derselben entlehnen ihre Kraft der Wirkung nicht vorübergehenden Leidenschaften oder örtlich zusammenwirkenden Umständen, sondern sprechen zu den der ganzen Menschheit gemeinschaftlichen Gefühlen und berühren die geheimsten Regungen der Seele; daher eben rührt ihre unsterbliche geistige Bedeutung, welche sie unverletzt durch den Untergang von Reichen und den Wechsel der Meinungen geleitet. Werke wie diese werden nach keiner bestehenden Regel gestaltet, werden aber selbst zu Musterbildern und Regeln für Andere. Freilich ist es nur Wenigen unter uns gegönnt, sich in so hohem Masse hervorzuthun. Gewöhnliche Geister müssen zufrieden sein, nach vorhandener Regel zu lernen, und jedes gute System muss auf die grosse Mehrzahl und nicht auf die Minderheit Bezug nehmen.“ — (Professor Sedgwick's Abhandlung über die Studien an der Universität.)

es scheint auch hier wie in der Astronomie System zu liegen, indem es die Schöpfung leuchtender Sterne erster Ordnung in verschiedenen Graden, welche die wir die Planeten durch deren Licht leuchten in ihrem Raum reflektieren. Mehrere die meisten Maler sind nicht einmal Trabanten, indem sie ihren Tribut an den Spender zu zahlen haben. Sie müssen sich die das gut...

Trabanten

B. Affen, die dem Schöpfer dank versagen in selbst gläubigen ihr gestohlenen Enkel...
Trabanten

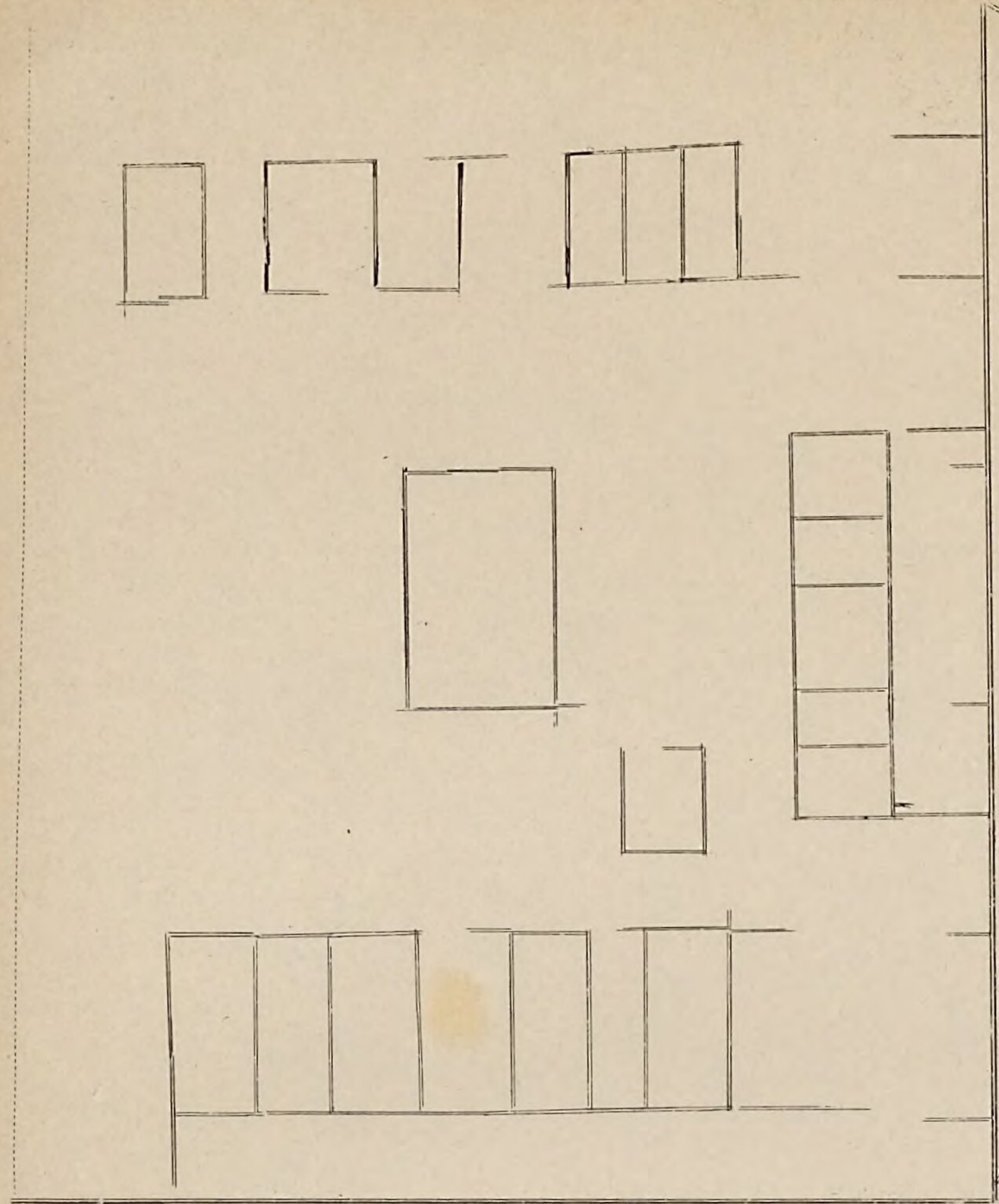
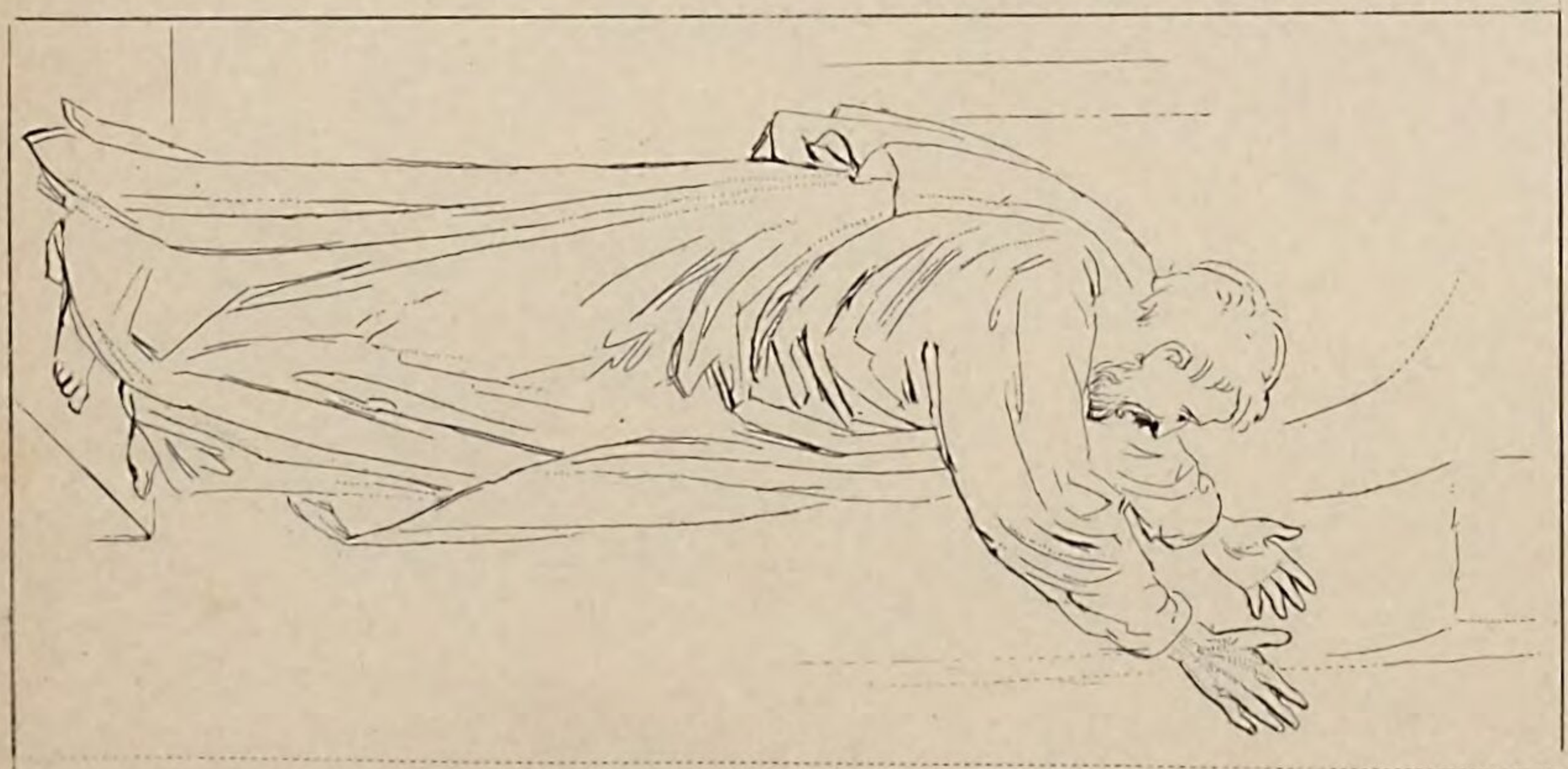
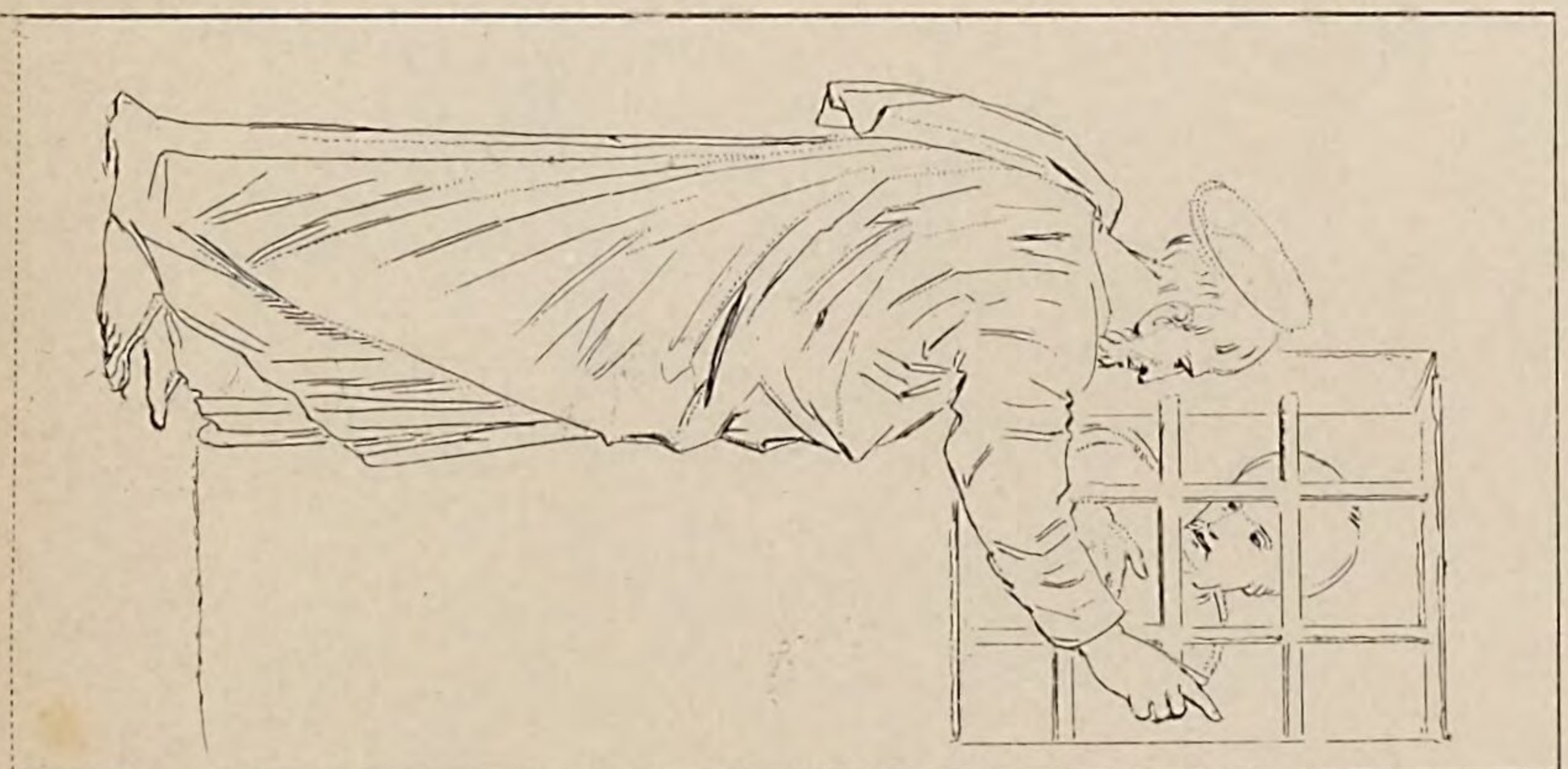
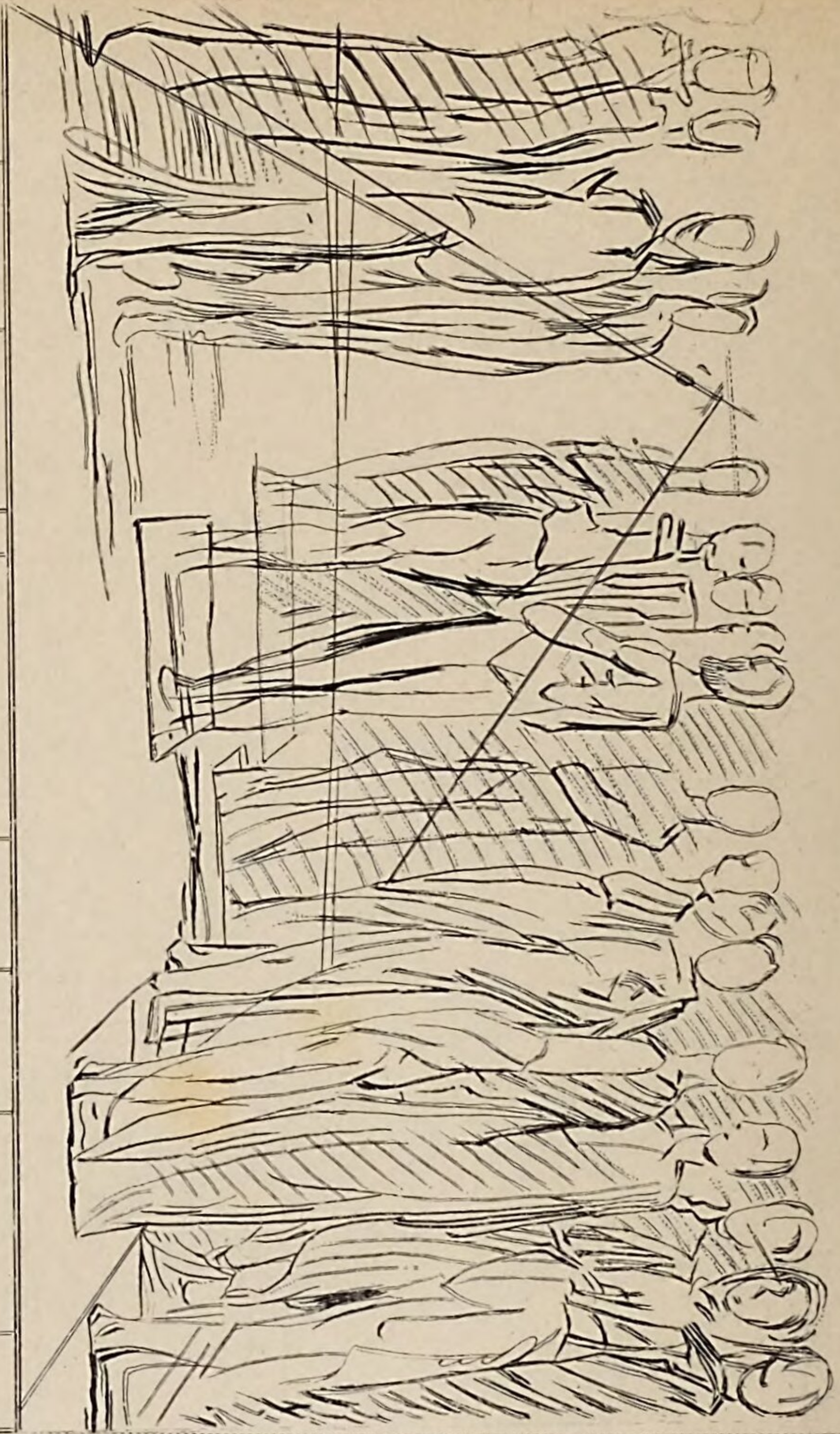
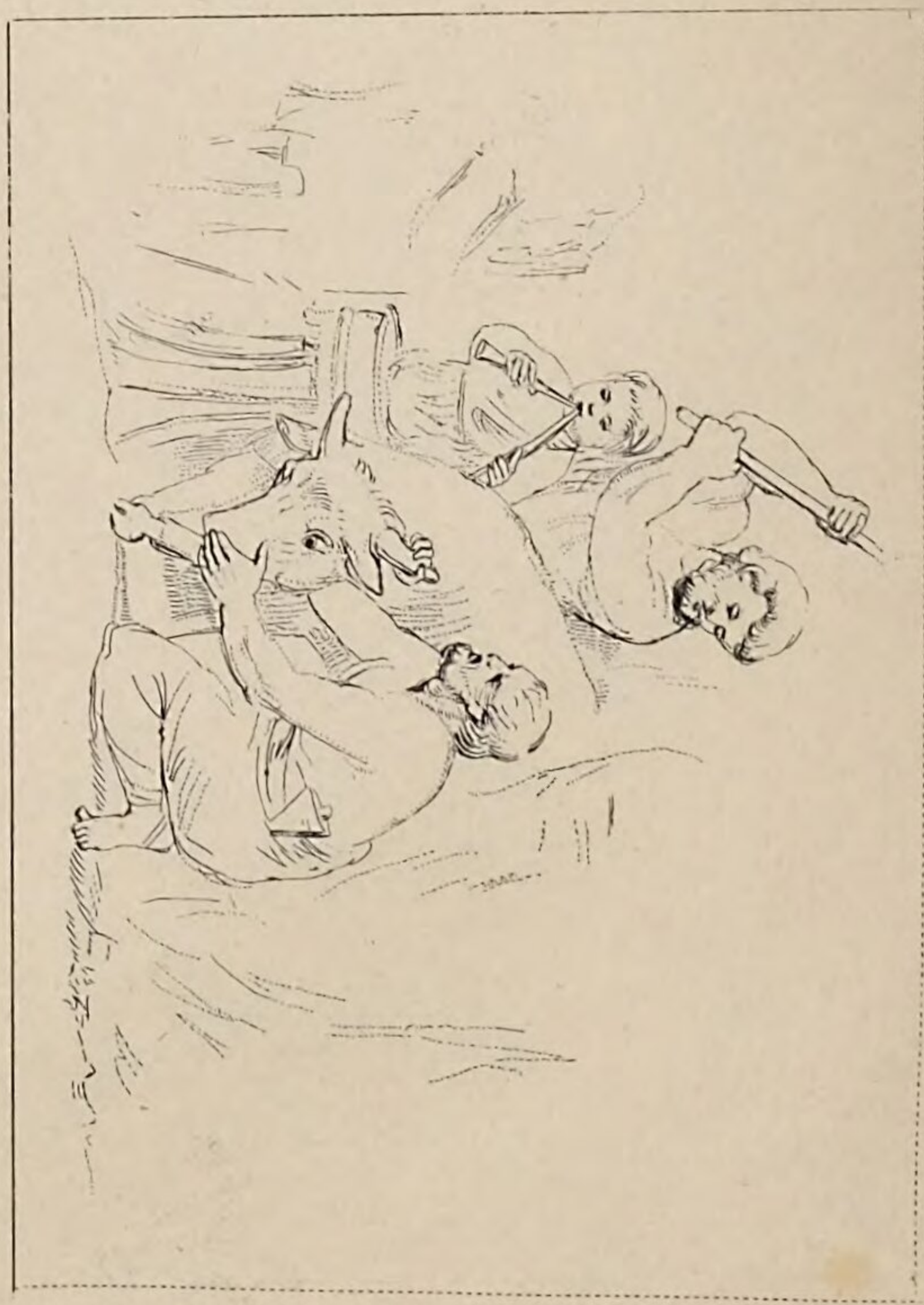
X
X
P
aufgeblasene Trabanten
absorbieren mit ihrer glänzenden Oberfläche wie nachahmende
Sich anstrengen, den Lichtstahl entgegen zu nehmen

Stande zu bringen, auf welche er mit einiger Gewissheit bezüglich ihres Effects und ihrer Beständigkeit rechnen könnte, und was er an dem einen Tage malt, würde er am andern oft wieder verlöschen. Da die Compositionsgabe nicht eine dem Geiste angeborene ist, sondern das Resultat langen Vertrautseins mit der Natur und der Anordnung der Compositionen Anderer, so folgt daraus allgemein, dass alle launenhaften, capriciösen Compositionen, die weder auf natürlichen Unterlagen ruhen, noch nach den wissenschaftlichen (kunstgerechten) Anordnungen Derer errichtet sind, die unsere Vorgänger waren, selten ihre Urheber überleben; denn wenn sie auch infolge ihrer Neuheit eine Zeit lang gefallen können, so verlieren sie doch an Interesse in demselben Grade, wie ihre Neuheit verlischt, oder, wie Dr. Johnson es ausdrückte: „Die unregelmässige Combination einer launenhaften Erfindung mag eine Zeit lang ergötzen durch die Neuheit, nach der die gewöhnliche Sättigung des Lebens uns zu suchen treibt; das Gefallen an plötzlichen Wundern ist aber bald erschöpft und der Geist vermag nur auf der Beständigkeit der Wahrheit dauernd zu verweilen.“

Es hat sich erwiesen, dass geometrische Formen in der Composition einer Vereinigung von Figuren Ordnung und Regelmässigkeit verleihen, denn wir können in der That keine Idee von einer Form haben ohne gewissen Antheil von bestimmter Gestalt, der, indem er durch sein Arrangement bezüglich der gegenseitigen Ergänzung oder Trennung einen Theil der Composition von dem andern abhängig macht, erst eine harmonische Vereinigung von Linien, unabhängig von der Mitwirkung des Lichtes, Schattens und der Farbe, hervorbringt. Figurengruppen ohne in die Augen fallende Andeutung einer geometrischen Form würden auf den Beschauer, dessen Geiste sich ein Gegenstand ebenso kräftig wie der andere darbietet, einen verwirrenden Eindruck hervorbringen und pittoresk erscheinen, während ein solcher Charakter störend für den beabsichtigten Effect werden könnte. Ein vortreffliches Beispiel für den Einfluss von Linien oder dem Arrangement der Einzeltheile finden wir in der Composition von Raphael's „Attila“; wir sehen da auf der einen Seite den ungestümen regellosen Einfall der vereinigten Gothen- und Vandalenstämme in die römische Campagna, wo Feuer und Verwüstung ihre Fährte bezeichnet, wie sie in wildem Wüthen vorwärts stürmen; ihnen gegenüber tritt das Haupt der christlichen Kirche, mit den Dienern des Kreuzes, auf, ruhig, mild, würdevoll und aufrecht, sicher in dem Schutze des Himmels, dessen Sendboten man herniedersteigen sieht, die edlen Kämpfer St. Peter und St. Paul, deren Erscheinung Furcht und Schrecken im Herzen Attila's und seiner Begleiter erweckt. Auf diese Weise eben vermag der Maler durch Vereinigung von Linien und Formen im Geiste solche Empfindungen auszulösen, wie sie der Dichter durch geeignete Combination von Wörtern, der Musikcomponist durch Anordnung ausdrucksvoller Töne hervorbringt.

Der Einfachheit und Regelmässigkeit der Form verdanken wir die Begründung dessen, was gross und erhaben erscheint, denn, wie Johnson es ausdrückt: „Erhabenheit wird erzeugt durch Anhäufung und Kleinlichkeit durch Zerstreung.“ In der Baukunst erkennen wir das als eine Hauptursache des Grossartigen. Burke sagt: „Gewaltige Grösse jedes Dinges, Unbegrenztheit, Aufeinanderfolge und Gleichmässigkeit der Theile eines Bauwerks oder eines Gegenstandes in der Natur sind Alles Quellen der Erhabenheit, da die Aufeinanderfolge gleichmässiger Theile eine Art künstlicher Unbegrenztheit erzeugt, und das mag wohl der Grund sein, warum unter den Bauwerken gerade die Rotunde eine so vornehme Wirkung

Druck Egger Lieng Nommmentals hat



Es ist zu bemerken, dass die von Raphael auf seinen Gemälden dargestellten Gruppen von Personen und gesessenen Charaktere ist, es scheint zu oft zu sein, dass die Charaktere und allgemeine Gestaltung dieser Figuren die Wirkung der Figuren zu erschweren und zu vermindern, wie wir bei der Betrachtung der Bilder sehr wohl an der Hand bei verschiedenen Gelegenheiten zu beobachten vermögen. Eine oder zwei Annahmen, die die Gruppe der Christ Church zu Oxford hinterlassenen, können die Aufmerksamkeit der Betrachter zu bestätigen. Diese sind



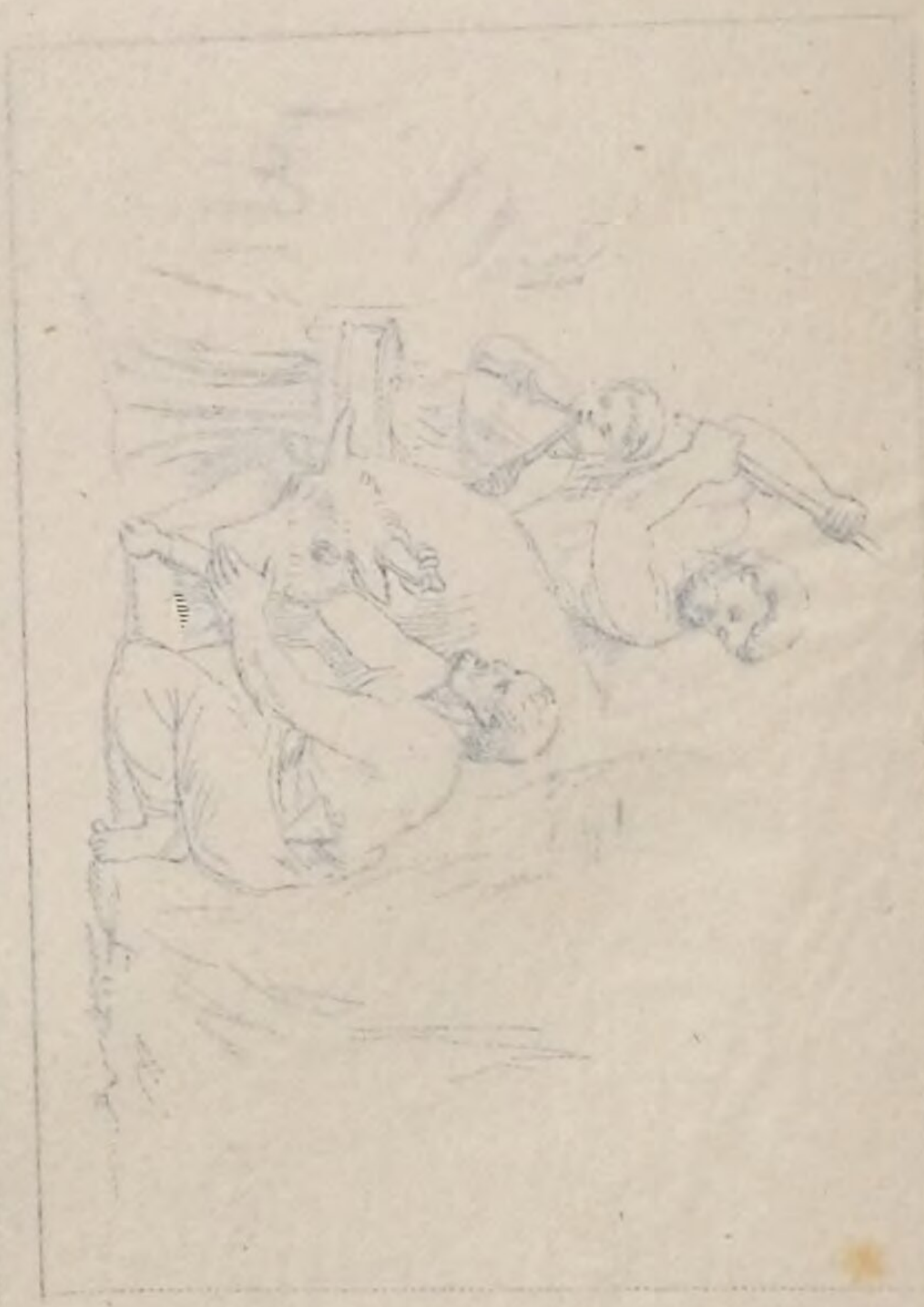
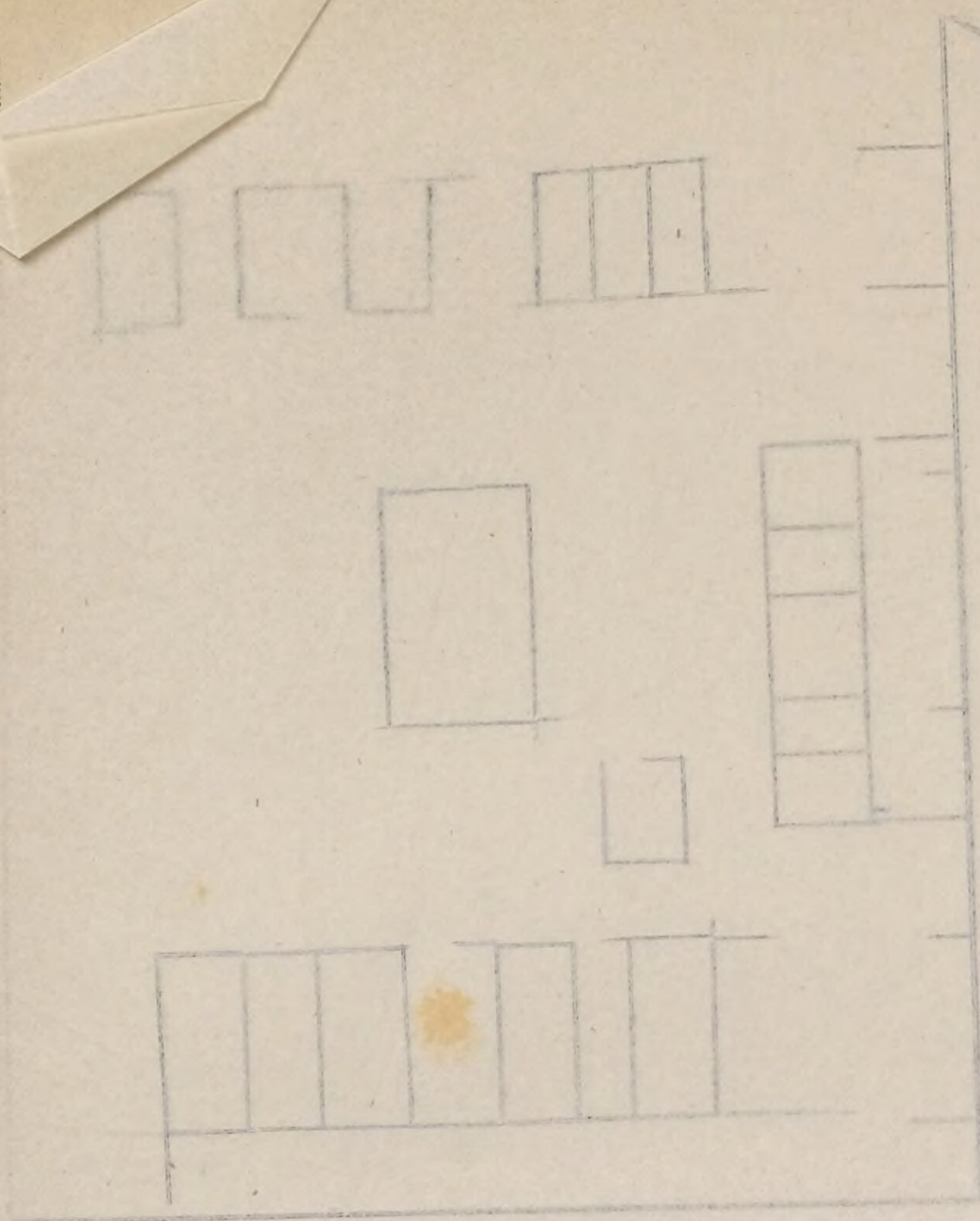
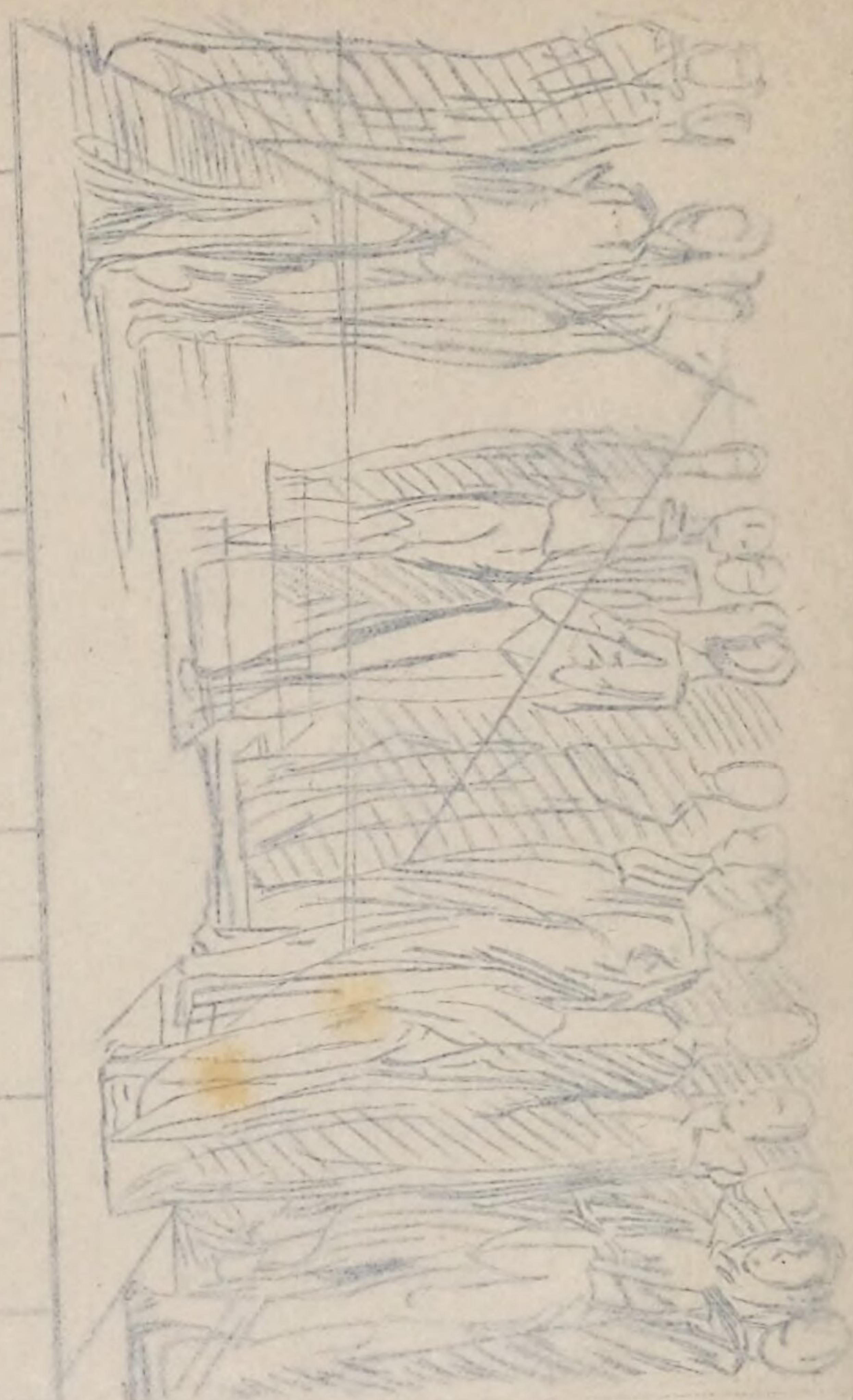
die Seite von Skizzen, welche die Betrachtungen wieder zu der Gruppe zurückführen und auch die Figuren mehr als Personen zu zeigen, als zu Skizzen zu veranschaulichen. Die Gruppe, die die Christ Church zu Oxford hinterlassenen, können die Aufmerksamkeit der Betrachter zu bestätigen. Diese sind

die Gruppe, die die Christ Church zu Oxford hinterlassenen, können die Aufmerksamkeit der Betrachter zu bestätigen. Diese sind

die Gruppe, die die Christ Church zu Oxford hinterlassenen, können die Aufmerksamkeit der Betrachter zu bestätigen. Diese sind

die Gruppe, die die Christ Church zu Oxford hinterlassenen, können die Aufmerksamkeit der Betrachter zu bestätigen. Diese sind

die Gruppe, die die Christ Church zu Oxford hinterlassenen, können die Aufmerksamkeit der Betrachter zu bestätigen. Diese sind



hat. *) Wie wir schon früher bemerkt, dass die von Raphael auf seinen Gemälden angebrachte Architektur sehr einfachen und gleichmässigen Charakters ist, so scheint es oft in seiner Absicht gelegen zu haben, die Perspective und allgemeine Gestaltung seines Planes durch die Anordnung und Stellung der Figuren zu erweitern und auszudehnen, wie wir das in seiner „Schule von Athen“ sehen. De Piles sagt auch, er habe bei verschiedenen seiner Skizzen Pläne und Scalen für die Proportion vorgefunden. Eine oder zwei Anmerkungen, welche ich unter den von General Guise der Christ Church zu Oxford hinterlassenen Sammlungen von Zeichnungen auffand, scheinen diese Bemerkungen zu bestätigen. Diese sind

X Perspective

Fig. 1.



nämlich niedergeschrieben an der Seite von Skizzen, welche die Bemerkungen wieder erläutern; eine derselben, welche den Grundplan und auch die Figuren unter dem Einflusse der Perspective enthält, habe ich auf Platte III wiedergegeben; die andere zeigt eine kreisförmige Anordnung der Figuren, wie wir eine solche in der untern Parthie der „Transfiguration“ und beim „Tod des Ananias“ sehen; wie Fig. 1.

Dem Dr. Barnes von der Christ Church bin ich hoch verpflichtet für seine grosse Antheilnahme, welche es mir ermöglichte, Copien von jeder der Zeichnungen zu erhalten. Die Uebersetzung der betr. Bemerkungen und die über die Zeichnungen selbst verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn C. L. Eastlake, Esq. R. A., dessen genaue Kenntniss der Compositionen Raphael's seinen Anmerkungen desto grösseren Werth verleihen müssen. **)

*) Addison führt, wo er davon spricht, wie sehr Einfachheit der Theile und Grösse des Styls in der Architektur auf den Geist wirken, eine Stelle aus Feart's „Parallele der Alten und Neuen Architektur“ an. „Ich beobachte“, sagt er, „öfter etwas, das mir bezüglich der Frage, woher es kommt, sehr merkwürdig erscheint, dass nämlich bei derselben Flächenausdehnung die eine Stylart gross und prächtig, die andere klein und unbedeutend erscheint; der Grund dazu ist ein tieferliegender und ungewöhnlicher. Ich sage also, dass wir, um einem Bauwerke diese Grossartigkeit zu sichern, so verfahren müssen, dass die Zerlegung der Hauptglieder nur in wenig Abtheilungen erfolgt, damit alle gross bleiben und kühnes, umfassendes Relief und Hervortreten zeigen, und damit die Einbildung, wenn sich dem Auge nichts Kleines und Gewöhnliches darbietet, desto kräftiger von dem vor ihr stehenden Werke getroffen und angeregt wird.“

**) Uebersetzung der Randbemerkung zu der, die kreisrunde Anordnung verdeutlichenden Skizze:

„Es muss darauf hingewiesen werden, dass das erste Ding, welches bei einer historischen Composition Beachtung verdient, die Lage des Gesichtspunktes (id est des Beschauers oder seines Auges) ist, ob in der Mitte des Werkes oder an dessen Seite; dass dieser Punkt so zu wählen ist, dass die Hauptfiguren deutlich sichtbar und nicht durch

X

Unabhängig von den für den betr. Vorwurf geeignetsten und in der natürlichsten Art und Weise angeordneten Formen in der Composition, ist es von hervorragender Wichtigkeit, dass der Beschauer von der Darstellung die wirkungsvollste, nicht unterbrochene Ansicht erhält. Das verpflichtet den Künstler, die Figuren in dem (scheinbar) näheren Theile der Composition so in knieender oder gebeugter Stellung zu malen, dass sie die Figuren hinter ihnen nicht verdecken, oder die Figuren des Hintergrundes durch einen höheren Standpunkt hervorzuheben, wie wir das in der „Schule von Athen“, dem „Ananias“, dem „Burgbrande“, in „Elymas der Zauberer“ und anderen sehen; oder er kann seine Arbeit auch nach dem Princip des „Heliodorus“ komponiren, bei welchem durch Freilassung des Mittelraumes das Auge des Beschauers vom Vordergrund bis in jede Entfernung dringen kann; in welcher Form aber seine Composition sich auch entwickeln mag, immer bleibt es nothwendiger, diese Form in strengstem Charakter beizubehalten, als etwa dem Beschauer die malerischste und umfassendste Ansicht zu bieten. Um ihn zu einem Urtheil über diese Eigenschaft seines Werkes zu befähigen, wird es nicht allein nöthig sein, einen Grundplan für dasselbe zu entwerfen, sondern auch die Gruppen und Einzelfiguren zu modelliren, wie wir das als die Gewohnheit der besten Künstler, von Michel Angelo und Raphael bis herab zur Gegenwart, kennen — ein Verfahren, welches, wenn auch nur roh ausgeführt, doch die natürlichsten Effecte des Lichtes und des Schattens zutage bringt. *)

andere verdeckt werden, und dann erst werde die Zeichnung begonnen. Es ist meine, durch die Praxis der erfahrensten Männer bestätigte Ansicht, dass (es im Allgemeinen am gerathensten ist) durch eine Zeichnung auf dem Rande das Verfahren zu erläutern; durch die Einrichtung nämlich, dass die Figuren, welche dem Gesichtspunkte am nächsten stehen, diesem die Rückseite, die etwas entfernten die Seiten zuwenden, und so perspectivisch weiter gehend, als wenn ein wirklicher Kreis gezogen und die Figurengruppe auf demselben angebracht wäre — so sollte eine historische Composition entworfen werden.“

Zur Verdeutlichung des Obigen nehme man an, dass eine Handlung im Raume eines Kreises dargestellt werde, was ja ganz natürlich erscheinen muss, wenn das Object der Aufmerksamkeit sich im Mittelpunkte befindet, so könnte der Beschauer diese so sehen, als ob er sich selbst ausserhalb jenes Kreises befände, oder als ob er innerhalb desselben angenommen würde. Im ersteren Falle würden die nächsten Figuren ihm die Seite, im letzteren den Rücken zukehren. Wenn der Beschauer also einen Halbkreis vor sich sieht, so vervollständigt er den Kreis dadurch, dass er selbst einen Theil desselben bildet. Dieses Verfahren wurde von den früheren italienischen Malern bei Bildern aus der heiligen Geschichte stets eingehalten und von Raphael wegen seiner Erprobtheit niemals verlassen. Die Madonna di Foligno und die Dresdner Madonna sind bemerkenswerthe Beispiele, wie auf diesen Gemälden der heilige Franciscus auf dem ersten und Papst Sixtus auf dem andern gegen die Person, welche das Werk betrachtet, gerichtet sind und vermittelnd wirken. Um es kurz zu sagen, ging die Absicht bei dieser halbkreisförmigen Anordnung darauf hinaus, den Beschauer unter die dargestellten göttlichen oder heiligen Personen zu mischen und sich in deren unmittelbarer Anwesenheit fühlen zu lassen.

Für mehr dramatische Darstellungen, an denen der Beschauer zwar Interesse findet, ohne eigentlich selbst daran Theil zu haben, wählte Raphael das mehr malerische Arrangement, und nach ihm wurde dasselbe unglücklicher Weise auch auf Heiligenbilder angewendet. Die Zeichnung von Raphael und seine Bemerkung dazu empfehlen wohl das malerische Arrangement, da die gesammten Werke des Meisters aber den besten Comentar zu seiner Bemerkung liefern, so kann man ruhig behaupten, dass er die Anwendung dieses Principis auf Votivgemälden nicht hat empfehlen wollen; in der Jetztzeit freilich, wo in seinem Vaterlande Altarstücke und besonders ganze Versammlungen heiliger Personen nur selten gemalt werden, mag die in Raphael's Bemerkung gegebene Richtschnur als allgemein anwendbar betrachtet werden; nur in der kritischen Geschichte der Kunst könnte sie zu falschen Schlussfolgerungen verleiten. — (C. L. E.)

*) Uebersetzung des am Rande der in Pl. III, Fig. 1 wiedergegebenen Zeichnung befindlichen Memorandums:

„Das ist das Verfahren, welches der Maler bei der Composition seiner Historien beobachten sollte, dass nämlich die Vertheilung der Massen eine möglichst so ungezwungene wird, als ob die Composition dem weiterschreitenden Blicke in voller Ordnung folgte, damit der Inhalt oder das Gemälde den Beschauer und besonders den gebildeten Beschauer befriedigt. Denn ohne diese Grundregel arrangirt, wird die betr. Historie nur mangelhaft zusammengestellt werden, während jenes (sc. das oben angedeutete Verfahren) die von den in der Kunst geschicktesten und einsichtsvollsten

bei Gruppen auf
nehmen ist dies
eine geübte ein-
sichtende Selbst-
verständlichkeit

X

X

Nachdem er sich über die allgemeine Form der Composition schlüssig geworden ist, nehmen die verschiedenen Einzeltheile derselben seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Theile von hervorragender Bedeutung für die Versinnbildlichung des Inhalts müssen besonders beachtet werden, andere werden dadurch, dass der Künstler sie mehr in Schatten stellt oder infolge ihrer Stellung sich theilweise decken lässt, mehr zu unterstützenden Theilen gestempelt; Bewegung und Ruhe, convexe und concave Massen, regelmässige und malerische Linien,

Die Anordnung ist dem Laufe des Blickes folgend gestaltet

Fig. 2.



hier ab- und dort zunehmende Flächen und Zwischenräume — Alles muss vereint herangezogen werden, um einen harmonischen Eindruck auf Auge und Geist des Beschauers hervorzubringen.

Wir haben schon auf die besondere Erscheinungsweise der Gegenstände unter der Einwirkung der Perspective hingewiesen, nämlich auf das Elliptischwerden von Kreisen, auf die Verkleinerung von Flächen, je nachdem sie zurücktreten, auf das Verdecken von Gegenständen durch vor denselben befindliche andere, während die im Vordergrund mit mehr

Männern angenommene Praxis dargestellt. Es wird sich das deutlich zeigen, wenn man die Arbeiten der berühmtest gewordenen Maler vergleicht; der treuen Befolgung dieser Regel verdanken es ihre Werke, so vielfach und auch mit vollem Rechte gepriesen worden zu sein, denn eben diese (Regel) enthält das einzige richtige Princip.“

Die hier angedeutete und durch die dieselbe begleitende Zeichnung hinreichend erklärte Regel bezieht sich auf die Tiefe der Composition als Gegensatz der Flächen- oder Basrelief-Composition; die Fläche allein ist schon einer Abwechslung bezüglich der Höhe und Breite fähig; diese Abwechslung aber kann vorhanden sein ohne irgend welche Veränderung des Planes selbst; die Figuren sollten also den Raum des Grundplanes so vollständig einnehmen, als wenn sie, an die Oberfläche verlegt, die Höhe und Breite der ganzen Bildfläche einzunehmen schienen. Damit sind die drei möglichen Dimensionen ausgefüllt, während der dazu benutzte Kunstgriff durch Vermeidung zu regelmässiger Abwechslung durch Verdoppelung der Massen an irgend einem Punkte verborgen bleibt. Es erübrigt nur noch zu bemerken, dass von den drei Anwendungen abwechselnden Arrangements die der Tiefe die am strengsten malerische ist, weil sie auf wirkungsreichste Weise über die ebene Oberfläche hinwegtäuscht und verkürzte Gliedmassen und Figuren verlangt, wie man solchen in den spätesten Werken Titian's, Raphael's und Michel Angelo's oft begegnet, während Correggio, der schon von Anfang an der Gradation der Formen (Perspective) und dem Clairobscur huldigte, auch zeitig ein Verehrer der Tiefe in der Composition und häufig der Verkürzung war. — (C. L. E.)

Fig. 2 stellt einen Theil eines römischen Basreliefs vor, dem Raphael die Ceremonie des „Opfers zu Lystra“ entlehnte.

Fig. 3 zeigt die Anpassung der Ideen Anderer zu seinen eigenen Zwecken, und giebt eine Figur Masaccio's wieder, die er zum predigenden Apostel Paulus umgewandelt hat.

Detail und Genauigkeit ausgeführt werden; diese Eigenschaften gilt es also auch auf die verschiedenen Theile der Composition zu übertragen, damit dieselbe den Stempel der Wahrheit erhält und der Künstler selbst die Fähigkeit erlangt, seinem Werke die Bestimmtheit der Natur zu verleihen. Bei der Auswahl von illustrativen Beispielen für diese Sätze wird es genügen, eines oder zwei der greifbarsten vorzuführen, um dem Schüler ihren Charakter erkennbar zu machen; nachher wird sich schon die ganze Stufenreihe der Composition, von der Wiedererweckung der Kunst bis herab auf unsere Tage, seiner eignen Forschung förderlich erweisen. Da es der Charakter von Flächen ist, kleiner zu werden, wenn sie vom Auge zurückweichen, so finden wir oft in den Werken Raphael's und Anderer diesen Zug

Fig. 3.



gewissen Theilen ihrer Gruppen eingepft, wie in Fig. 2, einem Ausschnitt des Cartons „Ananias“.

Wie es ferner eine Eigenschaft der Gegenstände ist, andere mehr oder weniger zu verdecken, wozu auch noch der Umstand tritt, dass sie sich wegen ihres Zurücktretens verkleinern und weniger Detail besitzen, so finden wir in den Werken der grossen Begründer der Kunst dieses Princip auf verschiedenstem Wege durchgeführt; wir können es ebenso verfolgen in den griechischen und römischen Basreliefs, wie in den Figuren und Köpfen Michel Angelo's und Raphael's und in den Werken derer, welche aus den grossen Vorräthen der Natur und der Kunst gesammelt haben. Das Beispiel in Fig. 3 rührt von Titian her und ist ein Bruchstück eines früher in der Kirche St. Nicola de Fiari in Venedig, jetzt in Rom befindlichen Bildwerks. — Diese Regelmässigkeit der Verkleinerung verleiht einem

Perspektive

Werke den Charakter der Einfachheit und unterstützt gleichzeitig den Künstler, seiner Composition Tiefe zu geben, da eine Figur als Hintergrund für die andere wirkt.

Dieselbe Regelmässigkeit der Verkleinerung trägt aber nicht allein dazu bei, einem Werke Regelmässigkeit und Einfachheit zu geben, sondern setzt den Künstler auch in den Stand, das Auge des Beschauers in die Tiefen seiner Composition zu leiten. So finden wir sie auch oft angewendet, um den dem Auge nächststehenden Köpfen oder Gegenständen Solidität und Festigkeit zu verleihen, wobei ein Theil immer den Hintergrund für den andern bildet und dem Ganzen die Vorzüge sichert, welche in der Natur aus der Grösse, dem Detail und der Bestimmtheit der Vordergrundobjecte entspringen. Fig. 4 ist eine weitere Illustration des nämlichen Princips, ein Theil einer Arbeit von Rubens aus dem Gemälde „Die Ehebrecherin“, in der Sammlung des Mr. Miles.

Fig. 4.



Wechsel vom
Licht in Schatten
kalt in warm
in die Tiefe, so daß
sich alles wieder klar
vor einander auf
sonderbarer Weise folgt
in der Tiefe wieder
der Schatten resp. Zeichnung
die Luft Perspektive nicht
begünstigen
kann, sondern
her vermindert

Bei weiterer Betrachtung der Composition bezüglich ihrer Einzeltheile erkennen wir als nothwendig, dass sie alle vereinigt danach geartet sein sollten, um ein und dieselbe Wirkung auf den Beschauer hervorzubringen. Raphael, der seine Composition auch auf die umgebenden Partien ausdehnt, macht von all' seiner Begabung Gebrauch, den dargestellten Vorgang zu erklären, entweder durch episodische Zugaben, welche denselben schmücken, bereichern, oder durch einzelne, für die vorhergegangenen Ereignisse besonders bezeichnende Figuren oder durch solche, die nach deren Vollendung die Wirkungen derselben veranschaulichen. So sehen wir die Einen im Begriff, Eintretenden oder Personen, die ihrer Stellung im Gemälde nach ihn nicht beobachten können, den betreffenden Vorgang zu berichten; Andere verschiedenen Alters und Geschlechts gestatten ihm, während sie dem Werke selbst Abwechslung geben, die Wirkung (sc. des dargestellten Vorgangs) durch Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und der Handlung zu entwickeln, indem er die Linien, welche die beabsichtigten Empfindungen erwecken, ausdehnt, oder solche wählt, welche durch Verbindung verschiedener Theile und durch ihre Richtung das Auge nach dem Hauptpunkte der Darstellung hinleiten, oder endlich den Figuren im Vordergrund Masse und

Kraft verleihen. Zu diesen treten noch Figuren, welche, durch Wiederholung der Form der Hauptpunkte und Personen, eben dieser Ausdehnung ihrer Gestalt noch Fülle und Reichthum verleihen, oder solche, welche durch gewisse, von der der Hauptpersonen gleichsam ausströmende Handlung und Ausdrucksweise, den Eindruck der Harmonie erzeugen. Diese Bemerkungen beziehen sich zwar mehr unmittelbar auf den geistigen Theil der Arbeit und auf Werke aus den höchsten Gebieten der Kunst; viele derselben möchten aber auch auf andere Zweige derselben verwendbar sein, wenn es sich beispielsweise um die Nebeneinanderstellung verschiedener Köpfe handelt, um eine gewisse Menge Fleischton zu vereinigen und damit einer Buntscheckigkeit in der Wirkung vorzubeugen; wenn es gilt, das Auge durch Formen, die eine gefällige Gestalt annehmen, zu ergötzen, oder die Täuschung zu unterstützen durch Combination von Linien, welche den Objecten des Vordergrundes Kraft und Grösse verleihen oder die entfernteren weniger zierlich erscheinen lassen; kurz, die Kenntniss der höheren Hilfsmittel der Malerei ist in allen Zweigen derselben von höchster Bedeutung, um sowohl Portraits, wie das die Bilder Titian's zeigen, als auch Landschaften eine gewisse Würde zu verleihen, wie man solche an den Arbeiten des letztgenannten, aber auch an denen Hannibal Carraci's, Salvator Rosa's oder Nicolo Poussin's erkennt. Um in der Dichtkunst Vollendung zu erreichen, finden wir von Schriftstellern dieselbe Methode der Forschung empfohlen. Addison sagt: „Ein Dichter sollte gründlich vertraut sein mit Allem, was es von Erzeugnissen der Kunst Edles und Grosses giebt, ob das nun dem Fache der Malerei oder der Bildhauerkunst angehört; ebenso mit den hervorragenden Werken der Architektur, sowohl mit denen, die heute in ihrer Pracht glänzen, wie mit den Ruinen derjenigen, welche vergangene Zeiten schmückten. Solche Kenntnisse helfen, die Gedanken eines Mannes zu erschliessen, seine Phantasie zu erweitern, und haben desshalb Einfluss auf jede Art schriftstellerischer Thätigkeit, wenn der Autor von ihnen den rechten Gebrauch zu machen versteht.*) Reynolds empfiehlt, „dass alle Erfindungen und Gedanken der Alten, sie mögen uns nun in Statuen, Basreliefs, Gemmen, Kameen oder Münzen überliefert sein, aufgesucht und sorgsam studirt werden sollten; der Geist, der über diesen ehrwürdigen Zeugen der Vorzeit schwebt, verdiene der Vater der modernen Kunst genannt zu werden. Die Sammlung von Gedanken der Alten, welche Raphael mit so vieler Mühe zu Stande

*) Dieselben Bemerkungen, welche Dr. Johnson bezüglich der Dichtkunst macht, mögen hier herangezogen werden, um die Quellen der Belehrung anzudeuten für diejenigen, welche die höheren Stufen der Malerkunst zu erklimmen trachten. „Nach dem einstimmigen Urtheile der Kritik gebührt der höchste Preis dem Dichter eines Epos, weil ein solches die Vereinigung aller Fähigkeiten bedingt, die für andere Dichtungen sonst schon einzeln ausreichen. Poesie ist die Kunst, Vergnügen und Wahrheit zu verschmelzen, indem sie die Phantasie der Vernunft zu Hilfe schickt. Die epische Poesie nun unternimmt es, die wichtigsten, bedeutsamsten Wahrheiten in ansprechendster Gestalt zu lehren und berichtet also ein grosses Ereigniss in der fesselndsten Weise. Dem Dichter muss wohl die Geschichte erst die Grundlagen zu seiner Schilderung liefern, er aber hat diese zu verschönern und in edlerer Weise umzugestalten und muss sie durch dramatische Kraft beleben, wie er ihnen durch Rückblicke und Anticipation angenehme Abwechslung zu geben hat. Die Moral muss ihm dazu die scharfen Grenzen und die verschiedenen Schatten der Tugend und des Lasters lehren; von der Politik und der Praxis des Lebens hat er die Unterscheidungsmerkmale der Charaktere und die Neigung zu einzeln oder combinirt auftretenden Leidenschaften zu lernen, die Physiologie aber versorgt ihn mit Erläuterungen und Bildern. Um diese Materialien zur poetischen Verwendung zu verarbeiten, bedarf es dann einer lebhaften Vorstellungskraft, um die Natur gemalt und die Fiction verwirklicht erscheinen zu lassen. Wer das könnte, ist aber noch immer kein Dichter, bevor er nicht den ganzen Umfang seiner Sprache beherrscht, die Schönheit der Satzbildung und die Farbentöne der Einzelwörter zu empfinden versteht und nicht gelernt hat, ihre verschiedenen Laute allen Variationen der metrischen Modulation anzupassen.“

brachte, ist ein Beleg für seine Ansichten bezüglich dieses Gegenstandes. Solche Sammlungen können jetzt mit Hilfe einer zu jener Zeit kaum bekannten Kunst, nämlich der der Kupferstecherei, weit leichter angelegt werden, und Jedermann ist heutzutage im Stande, aus den Erfindungen des Alterthums selbst Vorthail zu ziehen.“ Er rathet auch dazu, ein und dieselbe Figur von verschiedenem Standpunkte aus zu betrachten, indem man sie entweder modellirt oder eine Person die betr. Stellung einnehmen lässt; das werde dem Schüler schnell Kenntniss verschaffen, worin die Schönheit und der Charakter der verschiedenen grossen Meister liegt; — oder indem man sie zu seinem eignen Zwecke umgestaltet, wie die Gestalt von Masaccio's Apostel Paulus, welche durch Raphael in den predigenden Paulus oder zu dem im „Opfer zu Lystra“ umgewandelt wurde. Platte II. Zum Schluss kann ich nur die Worte Sir Joshua Reynolds' wiederholen: „Studire also die grossen Werke der grossen Meister immer und immer wieder; studire sie so eng als möglich im Anschluss an die Reihenfolge, die Art und Weise und an die Principien, wie jene studirt haben. Studire aufmerksam die Natur, aber stets in ideeller Gesellschaft mit solchen grossen Meistern; betrachte dieselben als Modelle, die Du nachzuahmen, aber gleichzeitig auch als Rivalen, mit denen Du um die Palme zu ringen hast.“

Arrangement.

Das Arrangement — wenn ihm auch nicht die hohe Bedeutung zukommt, welche die Composition auszeichnet — umfasst doch die Kenntniss jener charakteristischen Züge, die man den allgemeinen Erscheinungen in der Natur aufgeprägt sieht und welche nicht vernachlässigt werden dürfen, wenn eine Vereinigung von Linien, Schatten und Farben den Eindruck natürlicher Wahrheit und Kraft hervorbringen soll. Alle Gegenstände, deren Bilder in das Auge eindringen, unterliegen gewissen Gesetzen, welche ihre Form bestimmen, ihnen im Gemälde den durch diese Formen bedingten Platz anweisen, und welche infolge häufiger Beobachtung bezüglich ihrer Wahrheit und ihres natürlichen Charakters allgemeine Anerkennung gefunden haben. Es ist also unbedingt nöthig, diese in der Natur zu beobachtenden Arrangements zu kennen, um diese Kenntniss zur Hervorbringung desselben Effects in der Malerei zu verwenden, vorzüglich da wir finden, dass die Werke derjenigen Künstler, welche auf diese Weise ihr Geschick im Arrangement noch vervielfältigt haben, dem Auge des Beschauers die höchste Befriedigung gewähren; diese Befriedigung aber rührt daher dass die verschiedenen Bilder gerade mit ihren charakteristischsten Zügen ausgestattet sind. Wenn wir im Freien die Natur betrachten, z. B. in einer sich weit ausbreitenden Landschaft, wo das Auge einen weiten Kreis zu umfassen vermag, so bemerken wir nach dem Horizonte zu eine Menge parallel durch das Landschaftsbild verlaufender Linien, während die dieselben kreuzenden Linien infolge der Verkürzung an Breite verlieren und die senkrechten Linien wegen ihrer Verkleinerung durch die Ferne an Bedeutung einbüßen. Sobald sie sich dagegen dem Vordergrunde nähern, beobachten wir, wie sie an Uebergewicht gewinnen, kräftiger im Umrisse und, da sie jetzt dem Auge näher sind, wirkungsvoller im Effect werden, weil ihre beschatteten Theile sich breiter und dunkler darstellen. Bekannt mit diesen That-sachen, vermögen wir ein Arrangement derartig zu treffen, dass es den Schein der Naturwahrheit erhält; ja, wir werden sogar befähigt, die Arrangements eines Naturbildes in ihrer

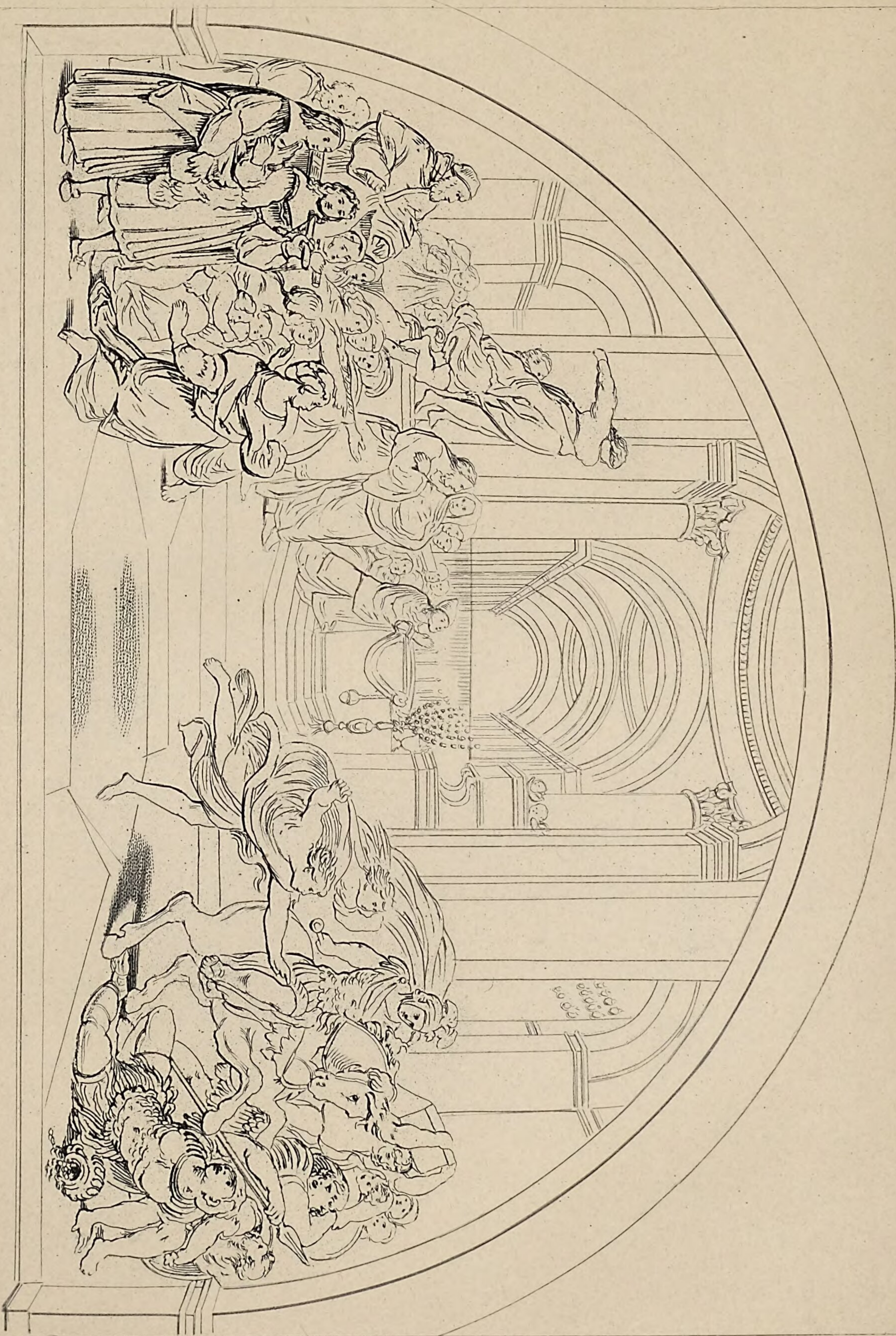
Wirkung zu steigern; und durch Hinzufügung von Farben, die sich für die nahen Objecte besonders eignen, durch Hinzunahme von in Berührung tretendem Licht und Schatten, wodurch Bestimmtheit und Festigkeit erzielt wird, und durch Einfügung von Figuren und anderen Gegenständen können wir die Perspective, indem letztere mehr oder weniger unter deren Einfluss stehende, durch ihre Stellung bedingte Formen annehmen, noch merkbar unterstützen.

Fig. 5.



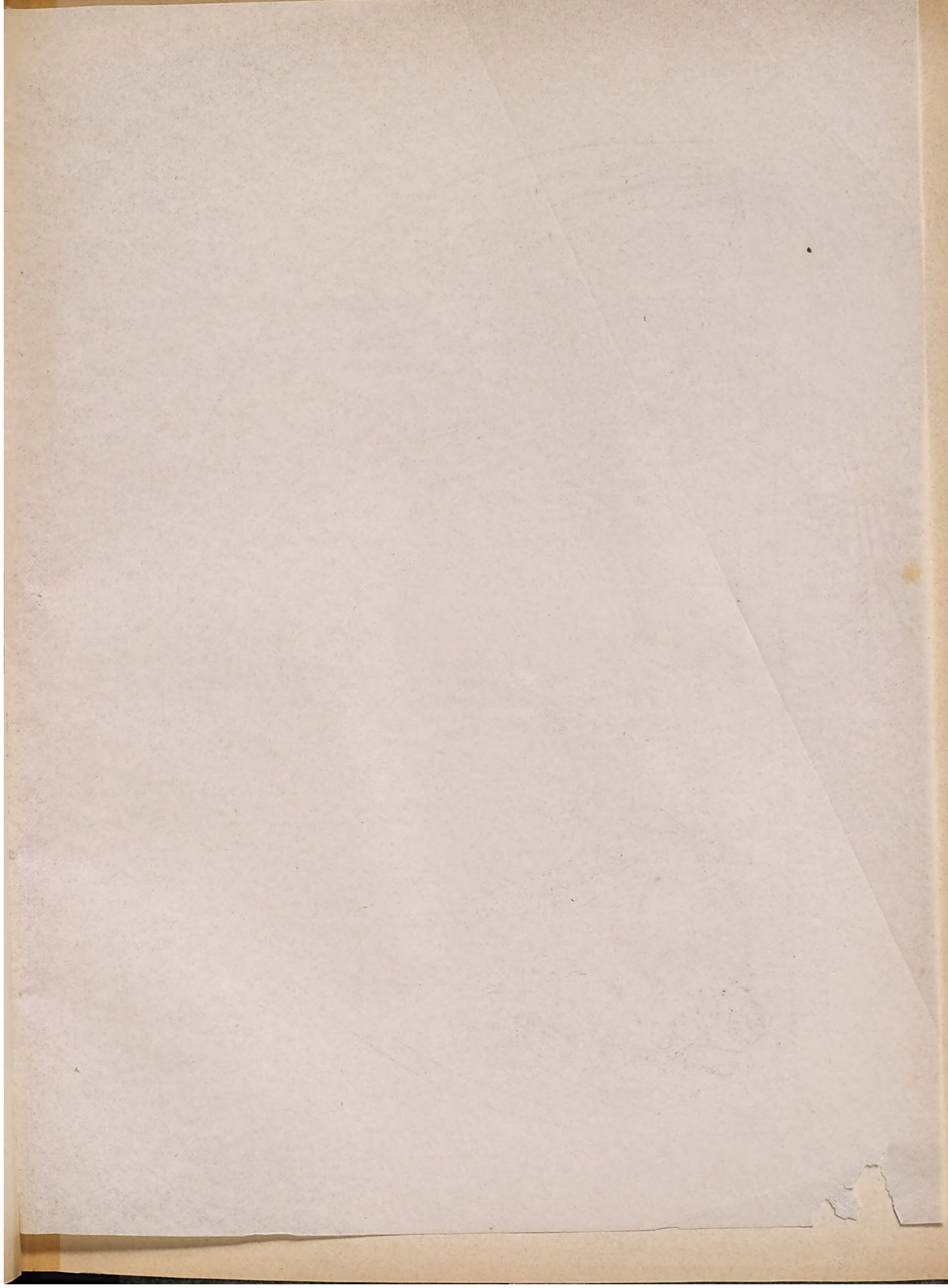
Wir wissen, dass Ruhe und Regelmässigkeit einer Composition Würde verleihen, indem deren Linien mit anderen, welche mehr das hastige ausdrücken, oder mit einer malerischen Vereinigung von Formen contrastiren; einen Beweis hierfür lieferten uns der „Attila“ u. a. m., wir sehen das auch in Fig. 5, einem Theile des „Heliodorus“, wo die Köpfe der Figuren, welche den Stuhl des Papstes tragen, diesen mit berechneter Regelmässigkeit umringen, und wodurch das Arrangement die Wirkung der Ruhe, und durch die perspectivische Erscheinung einer Säule, über deren Basis jener erhoben ist, die der Sicherheit erhält. *)

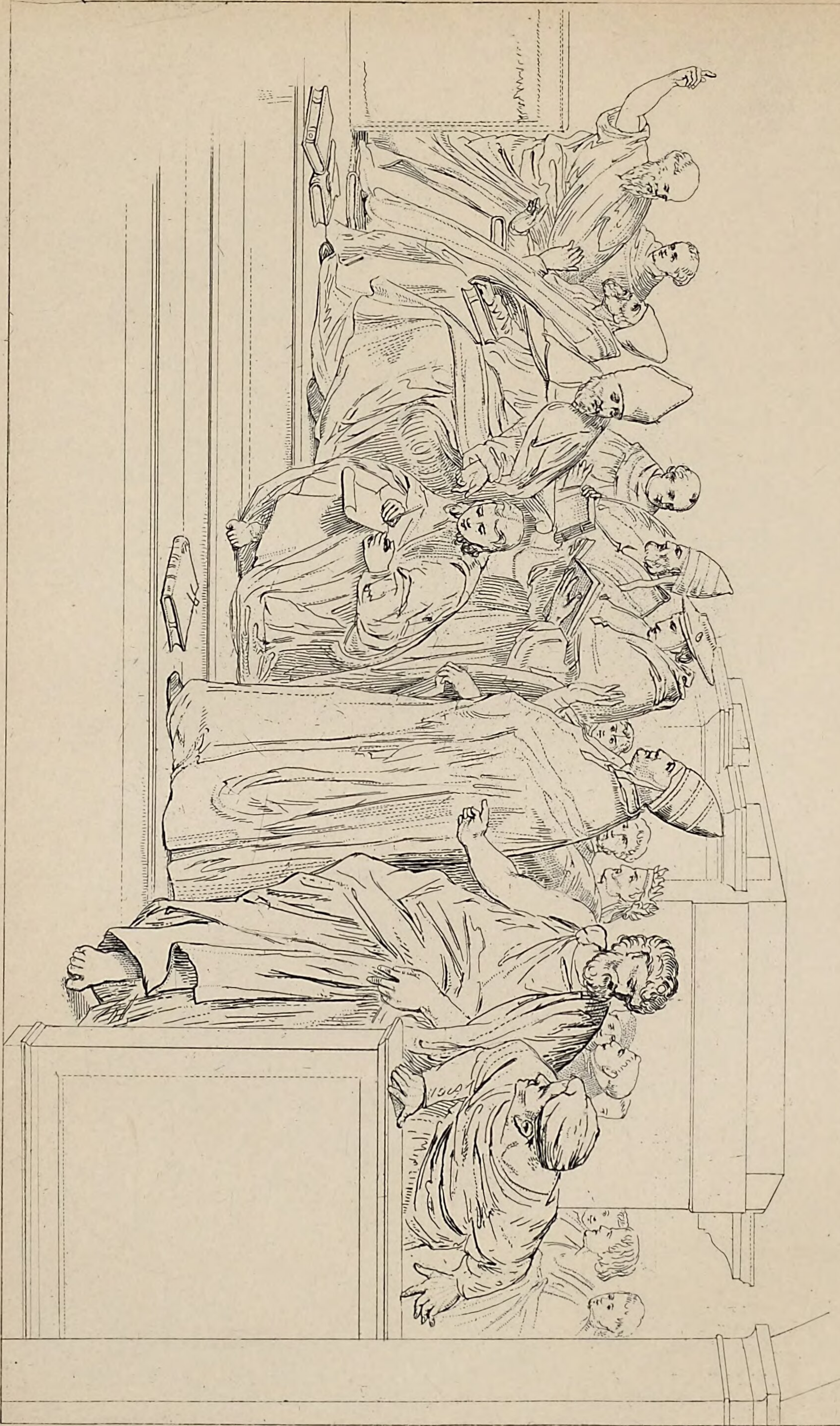
*) Lanzi sagt bei Erwähnung obigen Werkes: „... im Laufe dieses Jahres, 1512, war Raphael im zweiten Saale beschäftigt mit dem „Heliodorus“, der durch die Gebete des Hohenpriesters aus dem Tempel getrieben wird — eines der berühmtesten Gemälde daselbst. Auf diesem Gemälde schleuderte die gewappnete Vision, welche dem Heliodorus erscheint, aus ihrer Hand Blitze, während man durch den begleitenden Donner das Wiehern des Rosses hört. In den zahlreichen Gruppen, von denen einige die Schätze des Tempels plündern, und in anderen, welche nichts von der in der Person Heliodorus' dargestellten Ueberraschung und Furcht kennen, sind Bestürzung, Verwunderung, Freude und Niedergeschlagenheit neben vieler Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck gebracht. In diesem Werke und in anderen desselben Saales gab Raphael (sagt Mengs) der Malerkunst alle Bereicherung, die sie nach Michel Angelo noch erfahren konnte. Auf dem Gemälde verewigte er das Potrait Julius' II., dessen Eifer und Autorität in Onias dargestellt ist. Jener erscheint auf einer, von seinen Kammerdienern getragenen Sänfte, ganz ebenso, wie er zur Besichtigung dieser Arbeit nach dem Vatican zu kommen pflegte.“ In den Köpfen der Träger hat Raphael die Portraits seiner Schüler M. Antonio und Julio Romano nebst dem Secretair des Papstes u. a. wiedergegeben. Der Künstler wurde wegen dieses Anachronismus von der Kritik getadelt, ohne Berücksichtigung des Umstandes, dass das der einzige, dem Maler offenstehende Weg war, die jüdische Kirche mit der christlichen in Verbindung zu setzen, und die Tempel beider Bekenntnisse darzustellen als die geheiligten Aufbewahrungsorte der Geldschätze, aus welchen Wittwen und arme Waisen unter-



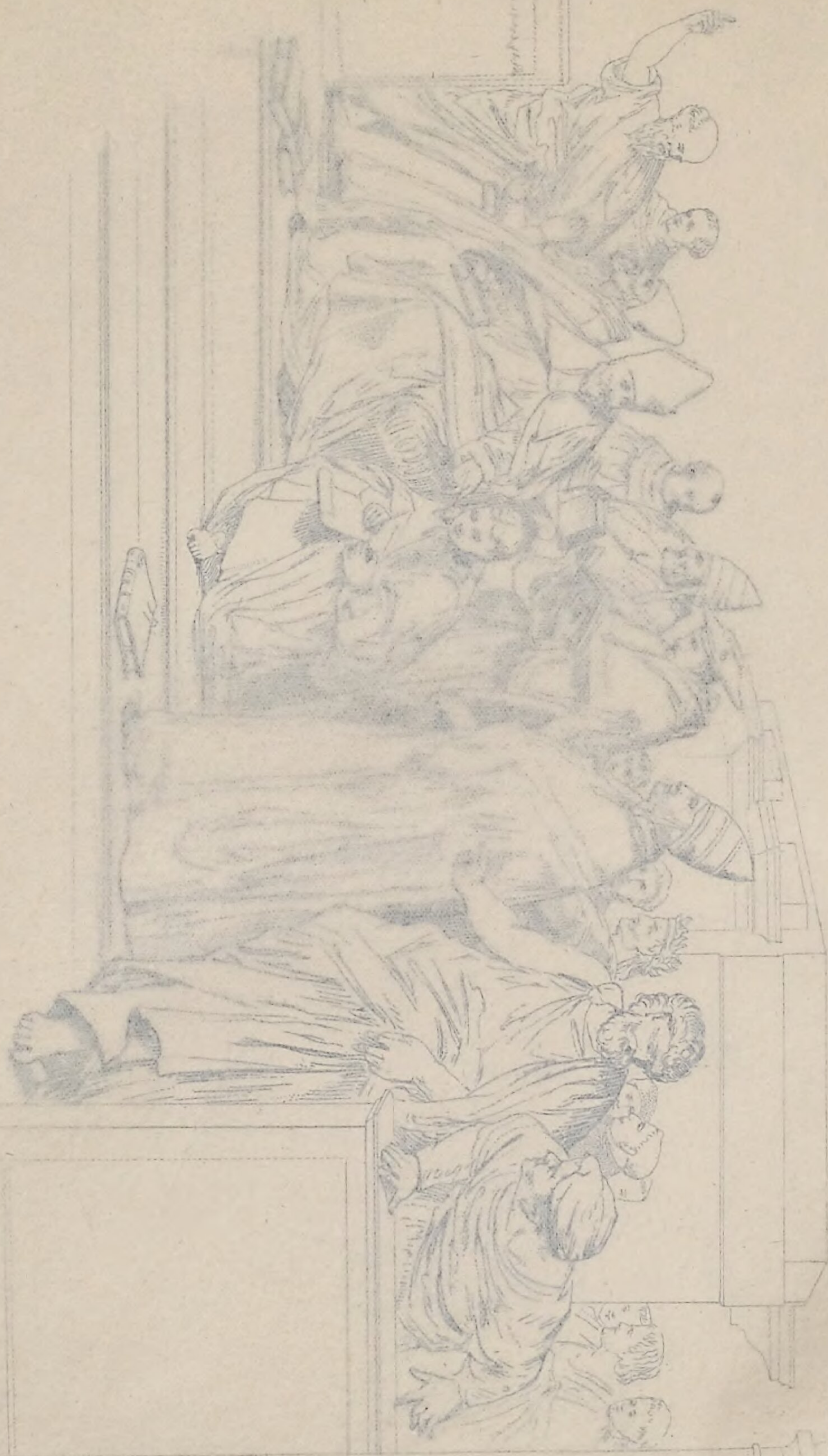
Raffaello.

W. Schindler.





Thucydides



Diese Regelmässigkeit der Verkleinerung und der Wirkung der Perspective beobachtet man vorzüglich in der Anordnung der Köpfe; man bemerkt sie ebenfalls in den Grundlinien der verschiedenen Compositionen der Figuren, wie das an der Seite des Heliodorus, von der der Papst eintritt, ersichtlich ist, wo sie die Linie vom Vordergrunde nach der Entfernung merkbarer heraushebt und die Perspective durch geeignete Mittel unterstützt, um das Auge in die Tiefe der Composition zu leiten, da das den Schein der Wahrheit und Einfachheit der natürlichen Verkleinerung sichert. Siehe Platte IV. Ich habe hier anhangsweise noch eine Platte IV* hinzugefügt, einen Theil der sogenannten „Disputa“, wo diese Disposition noch mehr in die Augen springt. Unabhängig von dieser Art des gebräuchlichen Arrangements, unregelmässigen Theilen der Composition mehr Gleichförmigkeit zu verleihen, ist dieselbe auch von grossem Vorthail für die Hinleitung des Auges nach den Hauptpunkten des Gemäldes mittels der perspectivischen Erscheinung der Linie; auch durch Hervorbringung eines solchen Arrangements entweder durch die Basis der Gruppe oder durch Hinzufügung von Nebenobjecten, welche die täuschende Verkleinerung unterstützen, wirken wir den Effecten einer falschen Perspective, welche die Grundlinie der Gruppe bisweilen erzeugt, entgegen; denn bei dem Entwurfe der Zeichnung wird in erster Linie immer nur den Köpfen und oberen Theilen der Composition Aufmerksamkeit gewidmet, ohne Rücksicht darauf, wie sich die mit dem Grunde in Berührung kommenden Theile bezüglich ihrer wirklichen Stellung im Gemälde ausnehmen werden, wenn sie vollendet sind.

Genaue Kenntniss des Arrangements befähigt uns auch noch weiter, die Befriedigung des Beschauers zu erhöhen, indem wir dem betreffenden Werke die in den Compositionen der berühmtesten Künstler vorgefundenen Formen einfügen. Diese Kenntniss ist es, welche es dem Dichter ermöglicht, so entsprechende und lebensvolle Schilderungen von einer Scenerie zu liefern, die er oft mehr seiner Phantasie verdankt, als einer wirklichen Betrachtung der Scene, die er beschreibt; oder wie Addison bemerkt, „er fasst die Landschaft zwar nach dieser selbst auf, giebt ihr aber kräftigere Züge, erhöht ihre Schönheit und belebt das Ganze, so dass die von den natürlichen Gegenständen selbst ausgehenden Bilder weich und schwach erscheinen gegenüber denen, welche seine Darstellung in uns erweckt.“ Die Kenntniss des Arrangements befähigt den Künstler, in der Natur oft nur angedeutete Linien und Formen zu verfolgen und auszudehnen; solche Theile, welche einen streng lokalen Charakter tragen, behält er bei als Leitpunkte zu harmonischer Vereinigung von Linien, während er Theile, die an sich schön erscheinen, in ruhigen Massen einschliesst oder sie mit Formen und Farben umgiebt, welche ihre Wirkung auf den Beschauer noch steigern. Auch für wilde, rauhe Scenen von urwüchsiger Grossartigkeit, wo Felsen, Bäume und Wolken sich zu grauerweckender Pracht verbinden, ist Kenntniss des Arrangements nothwendig, um den erdbeben-gleichen Eindruck zu bewahren. Unter den Werken Salvator Rosa's wird der Schüler mannigfache Beispiele dieser Art des Arrangements finden, bei der alle Theile sich „zu furchtbarer Harmonie“ vereinigen. Um sich mit schöner, auf die Luftperspective begründeter

stützt werden sollten. Auch abgesehen von den grossen Verdiensten Raphael's, können wir überzeugt sein, dass diese Arbeiten von viel zu hoher Bedeutung waren, um nicht mit grösster Aufmerksamkeit überwacht und bezüglich ihrer moralischen Wirkung von allen Lernenden innerhalb der Wände des Vaticans während ihrer Herstellung verfolgt zu werden. Wer übrigens sehen will, wie treu sich Raphael oft an die geschichtliche Ueberlieferung hielt, der vergleiche 2 Makkabäer, Cap. 3.

Perspektive

Platte IV*

Die Füße der Figuren gehen in einer Linie nach dem Hauptpunkt des Bildes ebenso die eingefügten Linien auf der Treppe in den Grund der Figuren. Die erste Figur rechts die sich mit dem Haupte auf den Felsen stützt giebt der ganzen Gesellschaft durch die Richtung seines Blicks in die Distanz nach hinten die Richtung an. f. l. 22. d. l. 23. d. l. 24. d. l. 25. d. l. 26. d. l. 27. d. l. 28. d. l. 29. d. l. 30. d. l. 31. d. l. 32. d. l. 33. d. l. 34. d. l. 35. d. l. 36. d. l. 37. d. l. 38. d. l. 39. d. l. 40. d. l. 41. d. l. 42. d. l. 43. d. l. 44. d. l. 45. d. l. 46. d. l. 47. d. l. 48. d. l. 49. d. l. 50. d. l. 51. d. l. 52. d. l. 53. d. l. 54. d. l. 55. d. l. 56. d. l. 57. d. l. 58. d. l. 59. d. l. 60. d. l. 61. d. l. 62. d. l. 63. d. l. 64. d. l. 65. d. l. 66. d. l. 67. d. l. 68. d. l. 69. d. l. 70. d. l. 71. d. l. 72. d. l. 73. d. l. 74. d. l. 75. d. l. 76. d. l. 77. d. l. 78. d. l. 79. d. l. 80. d. l. 81. d. l. 82. d. l. 83. d. l. 84. d. l. 85. d. l. 86. d. l. 87. d. l. 88. d. l. 89. d. l. 90. d. l. 91. d. l. 92. d. l. 93. d. l. 94. d. l. 95. d. l. 96. d. l. 97. d. l. 98. d. l. 99. d. l. 100. d. l. 101. d. l. 102. d. l. 103. d. l. 104. d. l. 105. d. l. 106. d. l. 107. d. l. 108. d. l. 109. d. l. 110. d. l. 111. d. l. 112. d. l. 113. d. l. 114. d. l. 115. d. l. 116. d. l. 117. d. l. 118. d. l. 119. d. l. 120. d. l. 121. d. l. 122. d. l. 123. d. l. 124. d. l. 125. d. l. 126. d. l. 127. d. l. 128. d. l. 129. d. l. 130. d. l. 131. d. l. 132. d. l. 133. d. l. 134. d. l. 135. d. l. 136. d. l. 137. d. l. 138. d. l. 139. d. l. 140. d. l. 141. d. l. 142. d. l. 143. d. l. 144. d. l. 145. d. l. 146. d. l. 147. d. l. 148. d. l. 149. d. l. 150. d. l. 151. d. l. 152. d. l. 153. d. l. 154. d. l. 155. d. l. 156. d. l. 157. d. l. 158. d. l. 159. d. l. 160. d. l. 161. d. l. 162. d. l. 163. d. l. 164. d. l. 165. d. l. 166. d. l. 167. d. l. 168. d. l. 169. d. l. 170. d. l. 171. d. l. 172. d. l. 173. d. l. 174. d. l. 175. d. l. 176. d. l. 177. d. l. 178. d. l. 179. d. l. 180. d. l. 181. d. l. 182. d. l. 183. d. l. 184. d. l. 185. d. l. 186. d. l. 187. d. l. 188. d. l. 189. d. l. 190. d. l. 191. d. l. 192. d. l. 193. d. l. 194. d. l. 195. d. l. 196. d. l. 197. d. l. 198. d. l. 199. d. l. 200. d. l. 201. d. l. 202. d. l. 203. d. l. 204. d. l. 205. d. l. 206. d. l. 207. d. l. 208. d. l. 209. d. l. 210. d. l. 211. d. l. 212. d. l. 213. d. l. 214. d. l. 215. d. l. 216. d. l. 217. d. l. 218. d. l. 219. d. l. 220. d. l. 221. d. l. 222. d. l. 223. d. l. 224. d. l. 225. d. l. 226. d. l. 227. d. l. 228. d. l. 229. d. l. 230. d. l. 231. d. l. 232. d. l. 233. d. l. 234. d. l. 235. d. l. 236. d. l. 237. d. l. 238. d. l. 239. d. l. 240. d. l. 241. d. l. 242. d. l. 243. d. l. 244. d. l. 245. d. l. 246. d. l. 247. d. l. 248. d. l. 249. d. l. 250. d. l. 251. d. l. 252. d. l. 253. d. l. 254. d. l. 255. d. l. 256. d. l. 257. d. l. 258. d. l. 259. d. l. 260. d. l. 261. d. l. 262. d. l. 263. d. l. 264. d. l. 265. d. l. 266. d. l. 267. d. l. 268. d. l. 269. d. l. 270. d. l. 271. d. l. 272. d. l. 273. d. l. 274. d. l. 275. d. l. 276. d. l. 277. d. l. 278. d. l. 279. d. l. 280. d. l. 281. d. l. 282. d. l. 283. d. l. 284. d. l. 285. d. l. 286. d. l. 287. d. l. 288. d. l. 289. d. l. 290. d. l. 291. d. l. 292. d. l. 293. d. l. 294. d. l. 295. d. l. 296. d. l. 297. d. l. 298. d. l. 299. d. l. 300. d. l. 301. d. l. 302. d. l. 303. d. l. 304. d. l. 305. d. l. 306. d. l. 307. d. l. 308. d. l. 309. d. l. 310. d. l. 311. d. l. 312. d. l. 313. d. l. 314. d. l. 315. d. l. 316. d. l. 317. d. l. 318. d. l. 319. d. l. 320. d. l. 321. d. l. 322. d. l. 323. d. l. 324. d. l. 325. d. l. 326. d. l. 327. d. l. 328. d. l. 329. d. l. 330. d. l. 331. d. l. 332. d. l. 333. d. l. 334. d. l. 335. d. l. 336. d. l. 337. d. l. 338. d. l. 339. d. l. 340. d. l. 341. d. l. 342. d. l. 343. d. l. 344. d. l. 345. d. l. 346. d. l. 347. d. l. 348. d. l. 349. d. l. 350. d. l. 351. d. l. 352. d. l. 353. d. l. 354. d. l. 355. d. l. 356. d. l. 357. d. l. 358. d. l. 359. d. l. 360. d. l. 361. d. l. 362. d. l. 363. d. l. 364. d. l. 365. d. l. 366. d. l. 367. d. l. 368. d. l. 369. d. l. 370. d. l. 371. d. l. 372. d. l. 373. d. l. 374. d. l. 375. d. l. 376. d. l. 377. d. l. 378. d. l. 379. d. l. 380. d. l. 381. d. l. 382. d. l. 383. d. l. 384. d. l. 385. d. l. 386. d. l. 387. d. l. 388. d. l. 389. d. l. 390. d. l. 391. d. l. 392. d. l. 393. d. l. 394. d. l. 395. d. l. 396. d. l. 397. d. l. 398. d. l. 399. d. l. 400. d. l. 401. d. l. 402. d. l. 403. d. l. 404. d. l. 405. d. l. 406. d. l. 407. d. l. 408. d. l. 409. d. l. 410. d. l. 411. d. l. 412. d. l. 413. d. l. 414. d. l. 415. d. l. 416. d. l. 417. d. l. 418. d. l. 419. d. l. 420. d. l. 421. d. l. 422. d. l. 423. d. l. 424. d. l. 425. d. l. 426. d. l. 427. d. l. 428. d. l. 429. d. l. 430. d. l. 431. d. l. 432. d. l. 433. d. l. 434. d. l. 435. d. l. 436. d. l. 437. d. l. 438. d. l. 439. d. l. 440. d. l. 441. d. l. 442. d. l. 443. d. l. 444. d. l. 445. d. l. 446. d. l. 447. d. l. 448. d. l. 449. d. l. 450. d. l. 451. d. l. 452. d. l. 453. d. l. 454. d. l. 455. d. l. 456. d. l. 457. d. l. 458. d. l. 459. d. l. 460. d. l. 461. d. l. 462. d. l. 463. d. l. 464. d. l. 465. d. l. 466. d. l. 467. d. l. 468. d. l. 469. d. l. 470. d. l. 471. d. l. 472. d. l. 473. d. l. 474. d. l. 475. d. l. 476. d. l. 477. d. l. 478. d. l. 479. d. l. 480. d. l. 481. d. l. 482. d. l. 483. d. l. 484. d. l. 485. d. l. 486. d. l. 487. d. l. 488. d. l. 489. d. l. 490. d. l. 491. d. l. 492. d. l. 493. d. l. 494. d. l. 495. d. l. 496. d. l. 497. d. l. 498. d. l. 499. d. l. 500. d. l. 501. d. l. 502. d. l. 503. d. l. 504. d. l. 505. d. l. 506. d. l. 507. d. l. 508. d. l. 509. d. l. 510. d. l. 511. d. l. 512. d. l. 513. d. l. 514. d. l. 515. d. l. 516. d. l. 517. d. l. 518. d. l. 519. d. l. 520. d. l. 521. d. l. 522. d. l. 523. d. l. 524. d. l. 525. d. l. 526. d. l. 527. d. l. 528. d. l. 529. d. l. 530. d. l. 531. d. l. 532. d. l. 533. d. l. 534. d. l. 535. d. l. 536. d. l. 537. d. l. 538. d. l. 539. d. l. 540. d. l. 541. d. l. 542. d. l. 543. d. l. 544. d. l. 545. d. l. 546. d. l. 547. d. l. 548. d. l. 549. d. l. 550. d. l. 551. d. l. 552. d. l. 553. d. l. 554. d. l. 555. d. l. 556. d. l. 557. d. l. 558. d. l. 559. d. l. 560. d. l. 561. d. l. 562. d. l. 563. d. l. 564. d. l. 565. d. l. 566. d. l. 567. d. l. 568. d. l. 569. d. l. 570. d. l. 571. d. l. 572. d. l. 573. d. l. 574. d. l. 575. d. l. 576. d. l. 577. d. l. 578. d. l. 579. d. l. 580. d. l. 581. d. l. 582. d. l. 583. d. l. 584. d. l. 585. d. l. 586. d. l. 587. d. l. 588. d. l. 589. d. l. 590. d. l. 591. d. l. 592. d. l. 593. d. l. 594. d. l. 595. d. l. 596. d. l. 597. d. l. 598. d. l. 599. d. l. 600. d. l. 601. d. l. 602. d. l. 603. d. l. 604. d. l. 605. d. l. 606. d. l. 607. d. l. 608. d. l. 609. d. l. 610. d. l. 611. d. l. 612. d. l. 613. d. l. 614. d. l. 615. d. l. 616. d. l. 617. d. l. 618. d. l. 619. d. l. 620. d. l. 621. d. l. 622. d. l. 623. d. l. 624. d. l. 625. d. l. 626. d. l. 627. d. l. 628. d. l. 629. d. l. 630. d. l. 631. d. l. 632. d. l. 633. d. l. 634. d. l. 635. d. l. 636. d. l. 637. d. l. 638. d. l. 639. d. l. 640. d. l. 641. d. l. 642. d. l. 643. d. l. 644. d. l. 645. d. l. 646. d. l. 647. d. l. 648. d. l. 649. d. l. 650. d. l. 651. d. l. 652. d. l. 653. d. l. 654. d. l. 655. d. l. 656. d. l. 657. d. l. 658. d. l. 659. d. l. 660. d. l. 661. d. l. 662. d. l. 663. d. l. 664. d. l. 665. d. l. 666. d. l. 667. d. l. 668. d. l. 669. d. l. 670. d. l. 671. d. l. 672. d. l. 673. d. l. 674. d. l. 675. d. l. 676. d. l. 677. d. l. 678. d. l. 679. d. l. 680. d. l. 681. d. l. 682. d. l. 683. d. l. 684. d. l. 685. d. l. 686. d. l. 687. d. l. 688. d. l. 689. d. l. 690. d. l. 691. d. l. 692. d. l. 693. d. l. 694. d. l. 695. d. l. 696. d. l. 697. d. l. 698. d. l. 699. d. l. 700. d. l. 701. d. l. 702. d. l. 703. d. l. 704. d. l. 705. d. l. 706. d. l. 707. d. l. 708. d. l. 709. d. l. 710. d. l. 711. d. l. 712. d. l. 713. d. l. 714. d. l. 715. d. l. 716. d. l. 717. d. l. 718. d. l. 719. d. l. 720. d. l. 721. d. l. 722. d. l. 723. d. l. 724. d. l. 725. d. l. 726. d. l. 727. d. l. 728. d. l. 729. d. l. 730. d. l. 731. d. l. 732. d. l. 733. d. l. 734. d. l. 735. d. l. 736. d. l. 737. d. l. 738. d. l. 739. d. l. 740. d. l. 741. d. l. 742. d. l. 743. d. l. 744. d. l. 745. d. l. 746. d. l. 747. d. l. 748. d. l. 749. d. l. 750. d. l. 751. d. l. 752. d. l. 753. d. l. 754. d. l. 755. d. l. 756. d. l. 757. d. l. 758. d. l. 759. d. l. 760. d. l. 761. d. l. 762. d. l. 763. d. l. 764. d. l. 765. d. l. 766. d. l. 767. d. l. 768. d. l. 769. d. l. 770. d. l. 771. d. l. 772. d. l. 773. d. l. 774. d. l. 775. d. l. 776. d. l. 777. d. l. 778. d. l. 779. d. l. 780. d. l. 781. d. l. 782. d. l. 783. d. l. 784. d. l. 785. d. l. 786. d. l. 787. d. l. 788. d. l. 789. d. l. 790. d. l. 791. d. l. 792. d. l. 793. d. l. 794. d. l. 795. d. l. 796. d. l. 797. d. l. 798. d. l. 799. d. l. 800. d. l. 801. d. l. 802. d. l. 803. d. l. 804. d. l. 805. d. l. 806. d. l. 807. d. l. 808. d. l. 809. d. l. 810. d. l. 811. d. l. 812. d. l. 813. d. l. 814. d. l. 815. d. l. 816. d. l. 817. d. l. 818. d. l. 819. d. l. 820. d. l. 821. d. l. 822. d. l. 823. d. l. 824. d. l. 825. d. l. 826. d. l. 827. d. l. 828. d. l. 829. d. l. 830. d. l. 831. d. l. 832. d. l. 833. d. l. 834. d. l. 835. d. l. 836. d. l. 837. d. l. 838. d. l. 839. d. l. 840. d. l. 841. d. l. 842. d. l. 843. d. l. 844. d. l. 845. d. l. 846. d. l. 847. d. l. 848. d. l. 849. d. l. 850. d. l. 851. d. l. 852. d. l. 853. d. l. 854. d. l. 855. d. l. 856. d. l. 857. d. l. 858. d. l. 859. d. l. 860. d. l. 861. d. l. 862. d. l. 863. d. l. 864. d. l. 865. d. l. 866. d. l. 867. d. l. 868. d. l. 869. d. l. 870. d. l. 871. d. l. 872. d. l. 873. d. l. 874. d. l. 875. d. l. 876. d. l. 877. d. l. 878. d. l. 879. d. l. 880. d. l. 881. d. l. 882. d. l. 883. d. l. 884. d. l. 885. d. l. 886. d. l. 887. d. l. 888. d. l. 889. d. l. 890. d. l. 891. d. l. 892. d. l. 893. d. l. 894. d. l. 895. d. l. 896. d. l. 897. d. l. 898. d. l. 899. d. l. 900. d. l. 901. d. l. 902. d. l. 903. d. l. 904. d. l. 905. d. l. 906. d. l. 907. d. l. 908. d. l. 909. d. l. 910. d. l. 911. d. l. 912. d. l. 913. d. l. 914. d. l. 915. d. l. 916. d. l. 917. d. l. 918. d. l. 919. d. l. 920. d. l. 921. d. l. 922. d. l. 923. d. l. 924. d. l. 925. d. l. 926. d. l. 927. d. l. 928. d. l. 929. d. l. 930. d. l. 931. d. l. 932. d. l. 933. d. l. 934. d. l. 935. d. l. 936. d. l. 937. d. l. 938. d. l. 939. d. l. 940. d. l. 941. d. l. 942. d. l. 943. d. l. 944. d. l. 945. d. l. 946. d. l. 947. d. l. 948. d. l. 949. d. l. 950. d. l. 951. d. l. 952. d. l. 953. d. l. 954. d. l. 955. d. l. 956. d. l. 957. d. l. 958. d. l. 959. d. l. 960. d. l. 961. d. l. 962. d. l. 963. d. l. 964. d. l. 965. d. l. 966. d. l. 967. d. l. 968. d. l. 969. d. l. 970. d. l. 971. d. l. 972. d. l. 973. d. l. 974. d. l. 975. d. l. 976. d. l. 977. d. l. 978. d. l. 979. d. l. 980. d. l. 981. d. l. 982. d. l. 983. d. l. 984. d. l. 985. d. l. 986. d. l. 987. d. l. 988. d. l. 989. d. l. 990. d. l. 991. d. l. 992. d. l. 993. d. l. 994. d. l. 995. d. l. 996. d. l. 997. d. l. 998. d. l. 999. d. l. 1000. d. l. 1001. d. l. 1002. d. l. 1003. d. l. 1004. d. l. 1005. d. l. 1006. d. l. 1007. d. l. 1008. d. l. 1009. d. l. 1010. d. l. 1011. d. l. 1012. d. l. 1013. d. l. 1014. d. l. 1015. d. l. 1016. d. l. 1017. d. l. 1018. d. l. 1019. d. l. 1020. d. l. 1021. d. l. 1022. d. l. 1023. d. l. 1024. d. l. 1025. d. l. 1026. d. l. 1027. d. l. 1028. d. l. 1029. d. l. 1030. d. l. 1031. d. l. 1032. d. l. 1033. d. l. 1034. d. l. 1035. d. l. 1036. d. l. 1037. d. l. 1038. d. l. 1039. d. l. 1040. d. l. 1041. d. l. 1042. d. l. 1043. d. l. 1044. d. l. 1045. d. l. 1046. d. l. 1047. d. l. 1048. d. l. 1049. d. l. 1050. d. l. 1051. d. l. 1052. d. l. 1053. d. l. 1054. d. l. 1055. d. l. 1056. d. l. 1057. d. l. 1058. d. l. 1059. d. l. 1060. d. l. 1061. d. l. 1062. d. l. 1063. d. l. 1064. d. l. 1065. d. l. 1066. d. l. 1067. d. l. 1068. d. l. 1069. d. l. 1070. d. l. 1071. d. l. 1072. d. l. 1073. d. l. 1074. d. l. 1075. d. l. 1076. d. l. 1077. d. l. 1078. d. l. 1079. d. l. 1080. d. l. 1081. d. l. 1082. d. l. 1083. d. l. 1084. d. l. 1085. d. l. 1086. d. l. 1087. d. l. 1088. d. l. 1089. d. l. 1090. d. l. 1091. d. l. 1092. d. l. 1093. d. l. 1094. d. l. 1095. d. l. 1096. d. l. 1097. d. l. 1098. d. l. 1099. d. l. 1100. d. l. 1101. d. l. 1102. d. l. 1103. d. l. 1104. d. l. 1105. d. l. 1106. d. l. 1107. d. l. 1108. d. l. 1109. d. l. 1110. d. l. 1111. d. l. 1112. d. l. 1113. d. l. 1114. d. l. 1115. d. l. 1116. d. l. 1117. d. l. 1118. d. l. 1119. d. l. 1120. d. l. 1121. d. l. 1122. d. l. 1123. d. l. 1124. d. l. 1125. d. l. 1126. d. l. 1127. d. l. 1128. d. l. 1129. d. l. 1130. d. l. 1131. d. l. 1132. d. l. 1133. d. l. 1134. d. l. 1135. d. l. 1136. d. l. 1137. d. l. 1138. d. l. 1139. d. l. 1140. d. l. 1141. d. l. 1142. d. l. 1143. d. l. 1144. d. l. 1145. d. l. 1146. d. l. 1147. d. l. 1148. d. l. 1149. d. l. 1150. d. l. 1151. d. l. 1152. d. l. 1153. d. l. 1154. d. l. 1155. d. l. 1156. d. l. 1157. d. l. 1158. d. l. 1159. d. l. 1160. d. l. 1161. d. l. 1162. d. l. 1163. d. l. 1164. d. l. 1165. d. l. 1166. d. l. 1167. d. l. 1168. d. l. 1169. d. l. 1170. d. l. 1171. d. l. 1172. d. l. 1173. d. l. 1174. d. l. 1175. d. l. 1176. d. l. 1177. d. l. 1178. d. l. 1179. d. l. 1180. d. l. 1181. d. l. 1182. d. l. 1183. d. l. 1184. d. l. 1185. d. l. 1186. d. l. 1187. d. l. 1188. d. l. 1189. d. l. 1190. d. l. 1191. d. l. 1192. d. l. 1193. d. l. 1194. d. l. 1195. d. l. 1196. d. l. 1197. d. l. 1198. d. l. 1199. d. l. 1200. d. l. 1201. d. l. 1202. d. l. 1203. d. l. 1204. d. l. 1205. d. l. 1206. d. l. 1207. d. l. 1208. d. l. 1209. d. l. 1210. d. l. 1211. d. l. 1212. d. l. 1213. d. l. 1214. d. l. 1215. d. l. 1216. d. l. 1217. d. l. 1218. d. l. 1219. d. l. 1220. d. l. 1221. d. l. 1222. d. l. 1223. d. l. 1224. d. l. 1225. d. l. 1226. d. l. 1227. d. l. 1228. d. l. 1229. d. l. 1230. d. l. 1231. d. l. 1232. d. l. 1233. d. l. 1234. d. l. 1235. d. l. 1236. d. l. 1237. d. l. 1238. d. l. 1239. d. l. 1240. d. l. 1241. d. l. 1242. d. l. 1243. d. l. 1244. d. l. 1245. d. l. 1

Scenerie oder mit einer angenehmen Zusammenstellung von Linien und Formen bekannt zu machen, sollte er die Arrangements von Claude-Lorrain, Cuyp und die von Turner studiren, deren Arbeiten vielfach die verschiedenen Eigenschaften aufweisen, welche die wahre Poesie der Malerei und das Vermögen, Grösse und würdige Pracht im höchsten Grade zu verleihen, deutlich widerspiegeln.

Harmonie.

Harmonie in der Malerei besteht in der natürlichen Verbindung und Uebereinstimmung eines Theiles mit dem andern, ebenso bezüglich der Form, des Lichtes und Schattens, wie bezüglich der Farbe; diese Uebereinstimmung entspringt entweder aus der Aufeinanderfolge derselben Form in verschiedenen Graden der Deutlichkeit und Schärfe, wie eine solche entsteht, wenn durch einen in stilles Wasser geworfenen Stein eine Reihe von Wellenkreisen erzeugt wird, oder auch durch eine einzige Form, die, ganz wie es in der Poesie der Fall ist, hinsichtlich ihrer Ergänzung und einheitlichen Natur von der Anlehnung an andere Formen abhängig ist;*) oder endlich kann die Härte isolirter Formen gemildert und mit dem Ganzen dadurch in Einklang gesetzt werden, dass diese auf verschiedene Theile des Gemäldes hindeuten oder in solchen abgeschwächt wiederholt werden.

Form.

Burke sagt, wo er von schönen Formen spricht: „... wie vollkommen schöne Körper nicht aus scharfwinkeligen Theilen bestehen, so verlängern sich auch solche Theile niemals lange in gerader Richtung, sie wechseln ihre Richtung jeden Augenblick und verändern sich unter dem Auge selbst durch eine fortwährende Deviation, für deren Anfang und Ende man aber doch nur schwierig einen bestimmten Punkt herauszufinden vermöchte.“ Während alle Autoren von Aristoteles bis auf De Quincy herab von den Affectionen der Seele geschrieben haben, als ob die Wege zu jeder Empfindung immer dieselben wären, gelangen wir vielleicht zu einer klareren Definition der Eigenschaften, die ausschliesslich zu dem Gesichtssinne Bezug haben, wenn wir die Beobachtungen über Form, Schatten oder Farbe bez. deren Wirkung auf das Auge begrenzen. Da die Formen aller Gegenstände durch eine runde Oeffnung (die Pupille) in das Auge eindringen, so erregen Gegenstände, welche eine ähnliche Continuität der Form besitzen, das Sehorgan am angenehmsten und werden gleichsam wie ein einziger Lichtstrahl gesehen, während Gegenstände mit scharfen Winkeln weniger in Harmonie mit dem Lichtstrom erscheinen, der sie bei ihrem Eintritt begleitet, und wiederholte Prüfung erfordern, um eine Kenntniss ihrer exacten Form zu gewinnen; bieten wir dem Auge z. B. einen Kreis dar, so wird jenes ohne Unterbrechung um dessen ganzen Um-

*) Dr. Johnson sagt: „Da Harmonie das Endziel dichterischen Bestrebens ist, sollte kein Theil eines Verses so abgesondert von dem Reste bleiben, um nicht stets noch harmonischer als Prosa zu erscheinen, oder nicht durch die Vertheilung des Tonfalls zu beweisen, dass er eben ein Theil eines Verses ist.“ Weiter bemerkt er: „Wenn eine einzelne Silbe von dem Uebrigen getrennt erscheint, so muss sie entweder mit der Zeile, der sie dem Sinne nach angehört, vereinigt stehen, oder als ganz vereinzelt betrachtet werden. Vereinigt mit der nächsten Zeile, stört sie die Harmonie; wenn ganz getrennt, muss sie eben für sich stehen und wird bezüglich der Musik (sc. des Verses) überflüssig erscheinen; denn in einem einzelnen Laute kann keine Harmonie liegen, weil derselbe in gar keinem Verhältnisse zu einem andern steht.“ — (Rambler, No. 90.)

fang geleitet, wogegen es, wenn wir eine viereckige oder eine Würfelform betrachten, vier einzelner Prüfungen bedarf, welche jede eine Wirkung für sich erzeugen. Da nun die Bilder aller Gegenstände nicht nur durch eine Oeffnung gesehen, sondern auch auf einer kreisförmigen Fläche aufgenommen werden, und da ferner die Strahlen, welche diese Bilder gleichsam forttragen, unbemerkt erblassen, je nachdem sie sich von dem Mittelpunkte des Sehorgans — d. i. der sog. „gelbe Fleck“ der Nervenhaut, etwa 2 mm nach aussen von der Eintrittsstelle des Sehnerven — entfernen, so mag hierin auch ein Grund liegen, warum runde oder wellenartige Formen angenehmer auf das Auge einwirken, vorzüglich wenn wir bedenken, dass das Auge sich mittels seiner Muskeln selbst eigentlich in einem Kreise bewegt oder, nach gewöhnlicher Ausdrucksweise, wie die Kugel in der Höhlung.*) Es giebt aber auch andere Gründe, warum kreisförmige Linien dem Auge angenehmer sind, und diese beruhen auf Ideenassociation, wie z. B. die weichen, rundlichen Formen der Kindheit und

*) „Eine der verschiedenen Ursachen der Ueberlegenheit, welche das Auge im Vergleich zur gewöhnlichen Camera obscura besitzt, beruht in der kugelförmigen Gestalt, wodurch die Netzhaut in den Stand gesetzt wird, jeden Theil der durch Refraction entstandenen und an sich selbst krummflächigen Bilder aufzunehmen, wogegen, wenn dieselben von einer ebenen Fläche, wie es in der Camera obscura gewöhnlich der Fall ist, aufgefangen werden, ein beträchtlicher Theil des Bildes undeutlicher (weniger scharf) ausfallen muss. Diese sphärische Gestalt wird gesichert durch die festen, das Auge beschützenden Membranen, welche man als dessen „Häute“ bezeichnet, und die transparenten Medien, die neben der sogenannten Linse die Convergenz der Strahlen bewirken, sind (vor und hinter der „Regenbogenhaut“) die „wässrige Augenflüssigkeit“ und (im eigentlichen inneren Raume des Auges) der sogenannte „Glaskörper“. In diesem Organ befinden sich drei Haupthäute und drei flüssige Körper, welche zusammen den sogenannten „Augapfel“ bilden. Die äusserste Schicht, Sclerotica oder weisse Augenhaut genannt, ist besonders fest und dicht und verleiht der Kugelgestalt des Organes die mechanische Stütze, deren dieses zur Sicherung seiner überaus feinen Functionen benöthigt; am hinteren Theile wird dieselbe vom Sehnerven durchbohrt, der nach vorn dringt, um sich als Retina (Netzhaut) auszubreiten. Die Sclerotica verbreitet sich nur über etwa vier Fünftel des Augapfels, da an dessen Vorderseite eine durchsichtige convexe Membran, die sogenannte Cornea (Hornhaut) an ihre Stelle tritt, welche noch etwas weiter vorspringt als der übrige Augapfel. Eine Linie, welche durch den Mittelpunkt der Cornea und durch den der Kugel des Auges geht, nennt man die „Augenachse“. Die Sclerotica ist nach innen zunächst ausgekleidet von der „Chorioidea“ (Aderhaut), die in der Hauptsache aus einem Geflecht von Blutgefässen zur Ernährung des Auges besteht. Diese besitzt an ihrer Innenfläche eine Lage dunkel gefärbter Pigmentzellen, bekannt unter dem Namen „Pigmentum nigrum“ (schwarzes Pigment). Sein Zweck ist, alles Licht, welches infolge der Refraction von verschiedenen Richtungen her unregelmässig im Auge zerstreut werden könnte, zu absorbiren, und es leistet also ganz denselben Dienst, wie die schwarze Farbe, mit der die Innenseite optischer Instrumente, wie der Teleskope, Mikroskope, der Camera obscura u. s. w., verdunkelt wird. Innerhalb des schwarzen Pigments, und in unmittelbarem Zusammenhang mit demselben, liegt die „Retina“ (Netzhaut) ausgebreitet, eine ausserordentlich dünne und zarte Lage von Nervensubstanz, welche durch eine feine Membran getragen wird. Die „Krystalllinse“, welche die Gestalt einer doppeltconvexen Linse zeigt, besteht aus dichterem Stoffe als die anderen Augenflüssigkeiten, und nimmt den vorderen Theil des Augapfels, unmittelbar vor dem Glaskörper ein, der deshalb zu ihrer Aufnahme ausgehöhlt erscheint. Der Raum, der nun noch zwischen der Linse und der Hornhaut übrig bleibt, wird von einem wässerigen Secret, der schon erwähnten wässerigen Augenflüssigkeit (humor aqueus) ausgefüllt. Dieser Raum ist durch eine flache kreisförmige Scheidewand, „Iris“ (Regenbogenhaut) genannt, in eine vordere und eine hintere Kammer getheilt. Die Iris zeigt eine centrale Durchbohrung, die sogenannte „Pupille“, und ist am Vorderrande der Aderhaut durch einen elastischen Ring, das „Ligamentum ciliare“, befestigt. Die hintere Fläche der Iris wird „Uvea“ genannt und ist mit dunkelbraunem Pigment überkleidet. Die Structur der Iris erscheint höchst eigenartig und beruht auf zwei Lagen contractiler Fasern, deren eine concentrische Kreise bildet, während die andere vom Innen- zum Aussenrande verlaufende Radien darstellt. Kommen die ersteren zur Thätigkeit, so wird die Pupille zusammengezogen (verengert), functioniren dagegen die zweiten, so wird die Breite der Iris vermindert, die Pupille also erweitert. Durch diese wechselnde Grösse der Pupille wird die in das Augeninnere einströmende Lichtmenge regulirt und der Empfindlichkeit der Netzhaut angepasst. Wenn die Intensität des Lichtes für dieses überaus zarte Organ gefährlich werden könnte, so zieht sich die Pupille sofort zusammen, um den grösseren Theil desselben auszuschliessen; ist das Licht im Gegentheil zu schwach, so erweitert sie sich, um die grösstmögliche Menge davon einzulassen. Die Iris dient auch dazu, diejenigen Strahlen zu unterbrechen, welche auf nebenliegende, zur richtigen Refraction derselben ungeeignete Stellen gefallen wären.“ — (Dr. Roget's Bridgewater Treatise.)

*Die Erde ist rund
das Himmelsgewölbe in der
Mensch läuft auch
wie die Erde um
die Sonne
im Kreis her
um, wenn
er keinen
Kompass
hat.*

die Kugel ist die Vollendung der Ecke, nicht sicherst abschließen
Rund gegen wirklich ergeben aber auch Kontraste
wie schwarz zu weiß, etc. rot zu grün etc.
in Licht & Schatten,

Jugend im Vergleich zu den harten und eckigen Formen des Alters, oder fließende, wellenförmige Linien, die lebhaftere Vorstellungen von Bewegung erwecken als Linien, die einander in schroff entgegengesetzten Richtungen durchkreuzen. Da die Harmonie auf einem gewissen Verhältniss je eines Theiles zu einem andern beruht, kann auch keine Figur oder Gestalt vor Vollendung dieses Arrangements harmonisch oder angenehm erscheinen, weil das Auge nur dann erst einen einheitlichen Eindruck empfängt oder das Gleichgewicht zwischen einem Theile und dem andern empfindet, wie wenn z. B. dem Uebergewichte lothrechter Linien genügend viele in wagrechter Richtung verlaufende entgegenwirken, oder schräge Linien durch entgegengesetzte schräge, convexe ebenso durch concave aufgehoben werden und sich das Alles in regelmässiger Anwendung vermischt, ganz wie wir in der Musik Harmonie durch eine Combination an sich verschiedener Töne hervorgebracht sehen, welche dennoch, durch Vermittelung des Ohres, auf den Geist als Einheit wirken. Aristoteles sagt in seiner Abhandlung über Poesie: „Schönheit besteht in Grösse und Ordnung; kein Thier oder anderes Ding kann aber wirklich schön sein, welches zu klein oder zu gross für das Auge ist, um dessen verschiedene Einzeltheile mit einem Male aufzufassen, da in diesem Falle das Ganze oder die Einheit für den Beschauer verloren geht.“ Von dieser, der Harmonie so förderlichen und die angenehme Wirkung auf das Auge so merkbar unterstützenden richtigen Ausdehnung der Form wird oft bei Bestimmung der Umfassungslinie einer Composition vortheilhafter Gebrauch gemacht; so sehen wir öfter einen einzelnen Kinderkopf oder eine aus einer Verbindung gebogener Linien bestehende Gruppe das Auge durch eine kreisförmige (resp. ovale) Umrahmung angenehmer erregen, weil in solchem Falle die durch jene Combination erweckten Empfindungen nicht gestört oder unterbrochen werden; ganz ähnlich wird der Gesichtssinn mit grösserer Befriedigung und mit gesteigertem perspectivischen Effect durch einen quadratischen oder länglich viereckigen Rahmen geleitet, wo die horizontalen und perpendikulären Linien der Umfassung, wie sie vom Auge ausgingen, sich in vermindelter Länge, Kraft und Grösse wiederholen, wie in Platte V, auch in den gekrümmten und horizontalen Linien der Architektur in der „Schule von Athen“, dem „Heliodorus“ u. s. w. Diese Verbindung des Rahmens oder der Oeffnung mit dem Werke selbst ist oft von grösster Bedeutung, vorzüglich wenn dieselbe sich auch auf die Wirkung des Lichtes, des Schattens und der Farbe erstreckt, da sie die Rauheit mildert, welche sonst das Auge anzieht, während es das darin befindliche Werk prüfend betrachtet. *)

*) Diese harmonische Verbindung des Gemäldes mit dem Rahmen veranlasst manche Künstler, ihre Werke erst nach der Einrahmung zu vollenden, weil sie dadurch eine Unterstützung finden, dem Ganzen grössere Kraft und mehr täuschenden Schein zu verleihen; und obgleich einige über diesen bis zur Täuschung gehenden Schein insofern abfällig urtheilen, als sie behaupten, derselbe gehöre nur der Kindheit der Kunst an und sei bei der heutigen höheren Entwicklungsstufe der Malerei nicht anwendbar, so kann doch der Geist durch das Medium des Auges nicht anders afficirt werden, als wenn diese Täuschung bis zu nicht unbeträchtlichem Grade gediehen ist; ebensowenig ist das, wie Andere scharfsinniger behaupten, als eine Herabsetzung unserer Befriedigung zu betrachten. Dioramen und Panoramen bleiben, wegen Einhaltung dieses Princips allein, immer ergötzende Illusionen. De Quincy sagt: „Wenn der Maler in einen engen Kreis einen sehr ausgedehnten Raum hineindrängt, wenn er mich auf ebener Fläche durch die fernen Regionen der Unendlichkeit trägt und Licht und Luft um Formen, denen doch jedes Relief abgeht, fließen lässt, so macht es mir grosses Vergnügen, mich seinen Illusionen hinzugeben. Nichtsdestoweniger möchte ich aber den Rahmen nicht missen, ich würde stets zu wissen wünschen, dass das, was ich sehe, ein Stück Malertuch mit vollkommen ebener Oberfläche ist.“ — (Essay on Imitation in the Fine Arts, Cap. XIV.)

Fig. 1

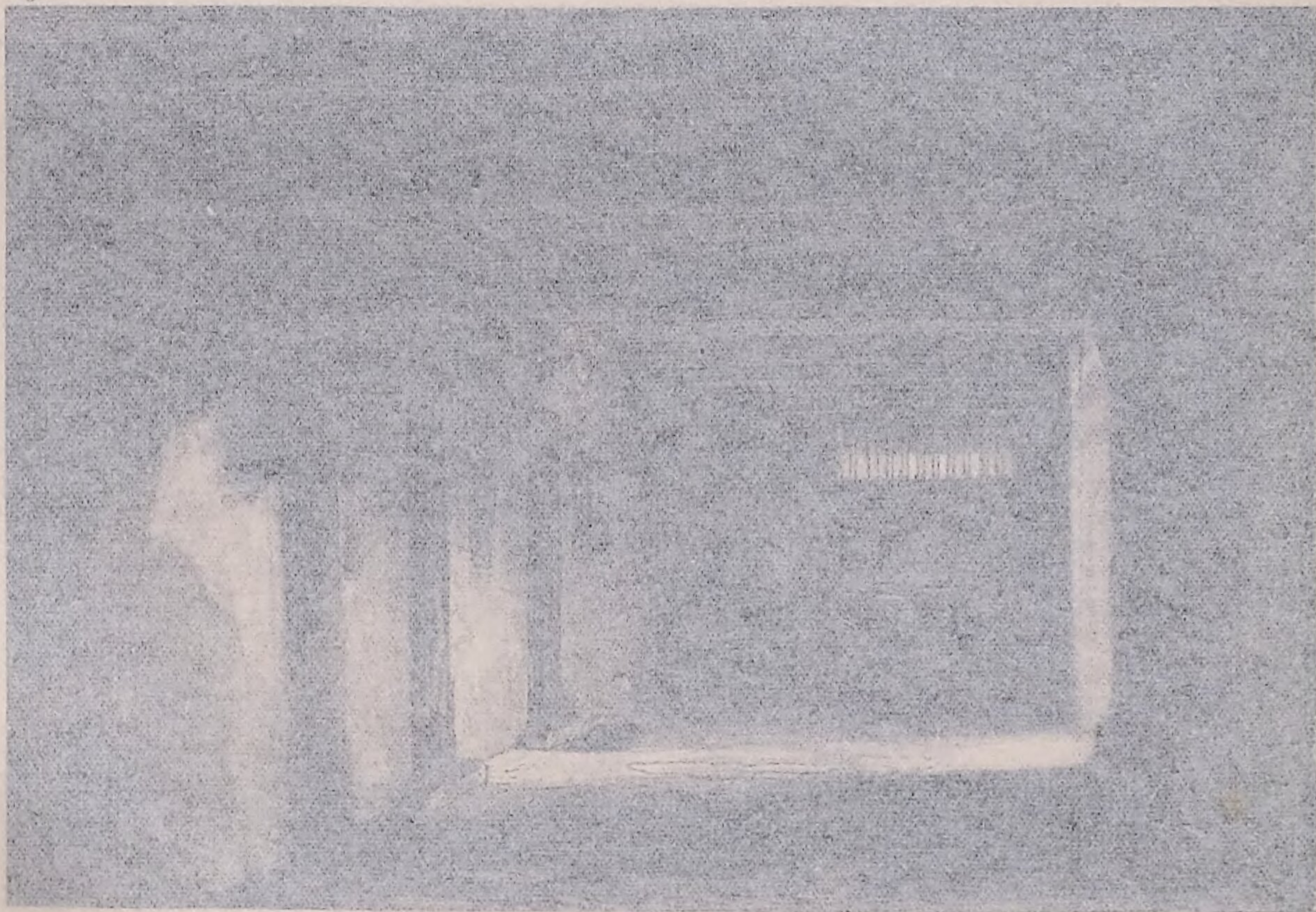


Reynolds

Fig. 2



Fig. 3



利

eben
Wechsel
wirden
war
Thal der
Wellen

Fig. 1.



Reynolds

Fig. 2.

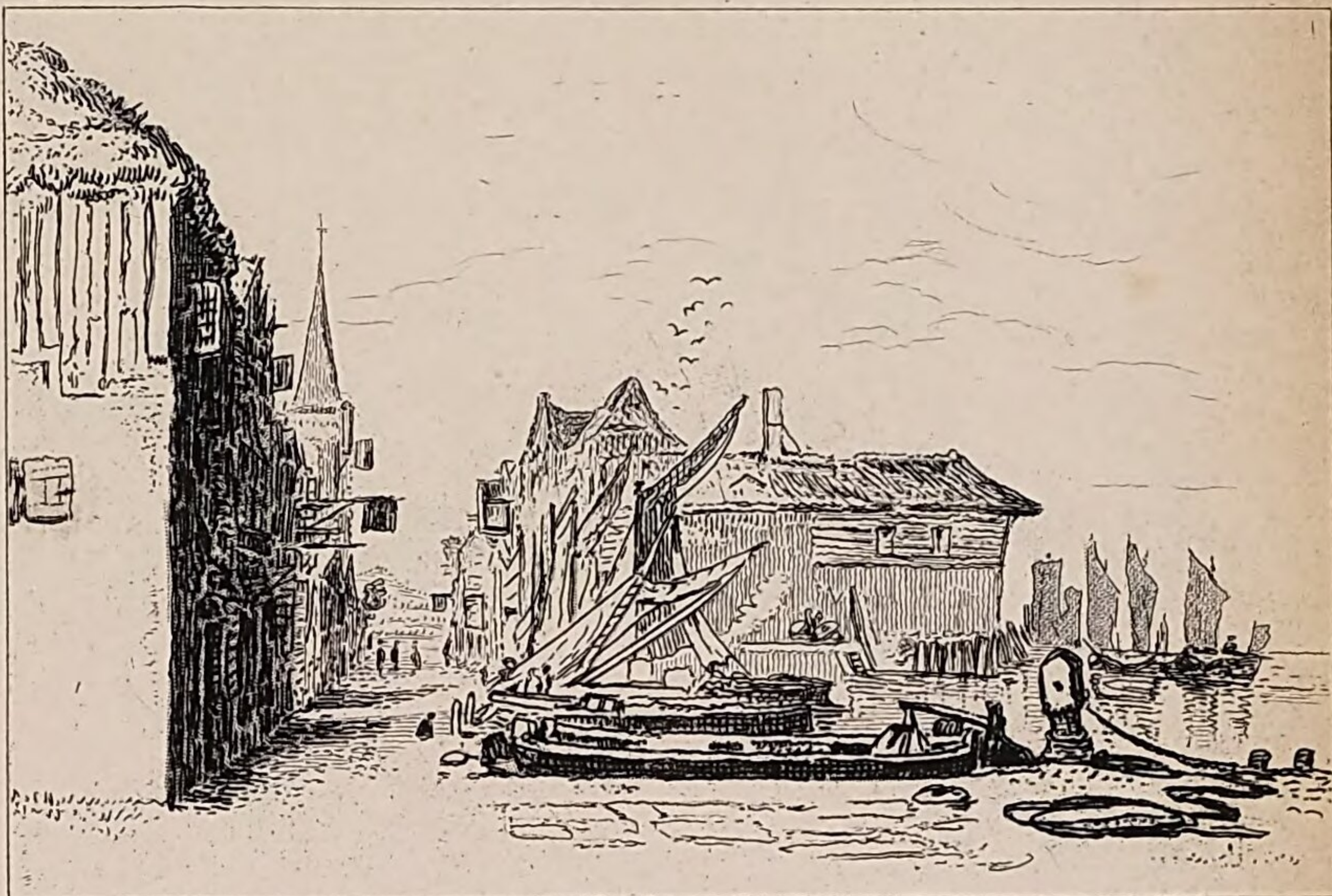
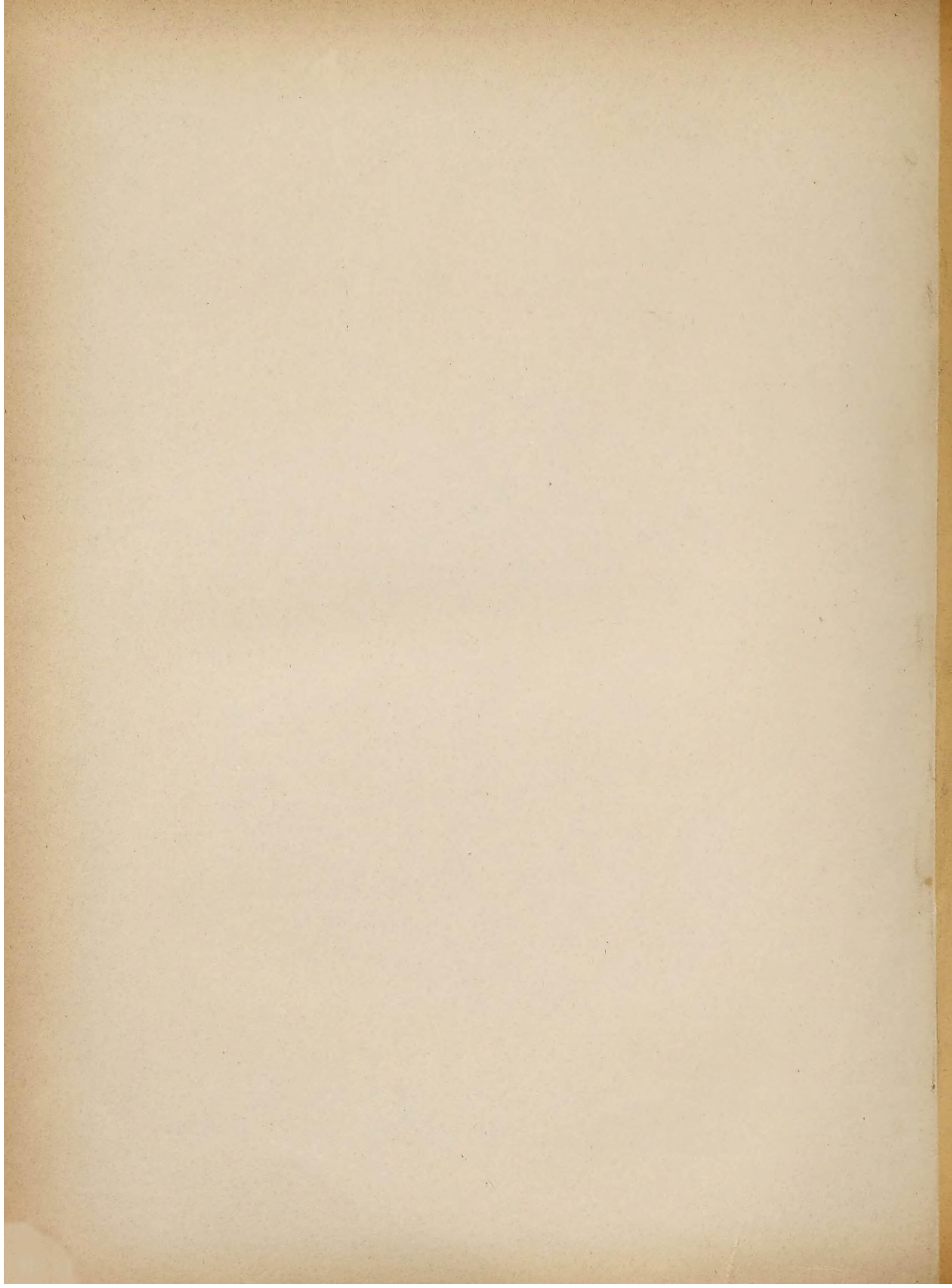


Fig. 3.





Diejenige Harmonie, welche durch das Clair-obscur, oder mittels Schwarz und Weiss unabhängig von jeder Farbe, hervorgebracht wird, beruht auf den verwendeten Mengen von Licht und Dunkelheit und auf deren Vertheilung, indem diese sich zuweilen in strengem Gegensatze begegnen, dann wieder in kaum merkbaren Uebergängen in den grenzenlosen Raum verlaufen; oder indem das Licht zuweilen auf combinirte Objecte fällt und rund um die Gruppe einen schwachen Hof bildet; in anderen Fällen durch die dunklen Massen in scharf abgegrenzter Gestalt hindurchschiesst und durch das gesammte Arrangement die in der Natur zu beobachtende Mischung von Härte und Mildheit hervorbringt. Die Fähigkeit, eine Mannigfaltigkeit ergötzlicher Empfindungen für das Auge zu erwecken, beruht hauptsächlich in der Führung des Clair-obscur; Gegenstände werden entweder kräftig oder zart dargestellt, je nachdem sie auf der perspectivischen Fläche des Gemäldes mehr vor- oder zurücktreten; durch ihren klar bestimmten Charakter werden gewisse Theile der Aufmerksamkeit des Beschauers geradezu aufgedrängt und unterstützt durch den Contrast anderer Gruppen von unbestimmteren Bildern, welche in Mitteltinten gehalten sind. Die Menge von Dunkelheit, welche zulässig erscheint die Grenzen der Lichtmassen zu unterbrechen oder zu durchsetzen, oder der Umfang solcher hellerscheinender Theile, welche innerhalb schattiger Partien auftreten, wobei sie entweder durch den Contrast die Wirkung der Tiefe erzeugen oder deren (sc. der Schattenpartien) Vorwiegen durch eine Verbindung mit dem Lichte herabmindern, ist vollständig der eignen Beurtheilung des Künstlers anheimgegeben, dessen Geschick sich eben in der richtigen Behandlung dieses schwierigen Punktes zeigt, der gänzlich unter dem Einflusse der Bildung des Auges steht; und ebenso beobachte ich, dass dessen Schönheit nur von denen empfunden wird, welche ihren Geschmack durch lange Betrachtung der vorzüglichsten Werke solcher Künstler verfeinert haben, die sich in den verschiedenen Zweigen der Malerei auszeichneten. Wir wissen, wie es in der Musik der Fall ist, dass, obgleich das Ohr die Fähigkeit besitzt, zwanzigtausend einfache, in Ton und Stärke alle verschiedene Laute) aufzufassen, diese Fähigkeit der Unterscheidung nicht allein in der Construction des Organes begründet ist, sondern aus langer Beobachtung hervorgeht. Sir Charles Bell sagt: „... dass diese Vielseitigkeit der Empfindung nicht gänzlich von der Structur (sc. des Gehörorgans) ausgeht, sondern eine von Gefühl und Verständniss vereint geleitete Operation darstellt, erkennen wir aus der langen Erfahrung, welche nöthig ist, um eine solche Vollkommenheit zu erreichen. Die Natur ist freigebig in der Darbietung von Mitteln der einfachen und erworbenen Empfindung, die letztere aber ist das Ergebniss langer Erfahrung und fortgesetzter Bemühung, obwohl wir allmählich das Gefühl dafür verlieren, dass sie eine freiwillige Anstrengung erforderte.“ Wir haben schon auf einige der hervorragendsten Eigenthümlichkeiten bezüglich der Verwendung des Schattens hingewiesen, durch welche wir unschwer begreifen, dass der blosse Umriss einer Gruppe von Figuren oder auch verschiedener Gegenstände dem Auge immer nur gleich einer Landkarte erscheinen wird; durch die verständige Vertheilung des Schattens aber, der zwischen den verschiedenen Formen auftritt, heben sich dieselben empor und nehmen, entsprechend ihrer relativen Ent-*

Clair-obscur.

Diejenige Harmonie, welche durch das Clair-obscur, oder mittels Schwarz und Weiss unabhängig von jeder Farbe, hervorgebracht wird, beruht auf den verwendeten Mengen von Licht und Dunkelheit und auf deren Vertheilung, indem diese sich zuweilen in strengem Gegensatze begegnen, dann wieder in kaum merkbaren Uebergängen in den grenzenlosen Raum verlaufen; oder indem das Licht zuweilen auf combinirte Objecte fällt und rund um die Gruppe einen schwachen Hof bildet; in anderen Fällen durch die dunklen Massen in scharf abgegrenzter Gestalt hindurchschiesst und durch das gesammte Arrangement die in der Natur zu beobachtende Mischung von Härte und Mildheit hervorbringt. Die Fähigkeit, eine Mannigfaltigkeit ergötzlicher Empfindungen für das Auge zu erwecken, beruht hauptsächlich in der Führung des Clair-obscur; Gegenstände werden entweder kräftig oder zart dargestellt, je nachdem sie auf der perspectivischen Fläche des Gemäldes mehr vor- oder zurücktreten; durch ihren klar bestimmten Charakter werden gewisse Theile der Aufmerksamkeit des Beschauers geradezu aufgedrängt und unterstützt durch den Contrast anderer Gruppen von unbestimmteren Bildern, welche in Mitteltinten gehalten sind. Die Menge von Dunkelheit, welche zulässig erscheint die Grenzen der Lichtmassen zu unterbrechen oder zu durchsetzen, oder der Umfang solcher hellerscheinender Theile, welche innerhalb schattiger Partien auftreten, wobei sie entweder durch den Contrast die Wirkung der Tiefe erzeugen oder deren (sc. der Schattenpartien) Vorwiegen durch eine Verbindung mit dem Lichte herabmindern, ist vollständig der eignen Beurtheilung des Künstlers anheimgegeben, dessen Geschick sich eben in der richtigen Behandlung dieses schwierigen Punktes zeigt, der gänzlich unter dem Einflusse der Bildung des Auges steht; und ebenso beobachte ich, dass dessen Schönheit nur von denen empfunden wird, welche ihren Geschmack durch lange Betrachtung der vorzüglichsten Werke solcher Künstler verfeinert haben, die sich in den verschiedenen Zweigen der Malerei auszeichneten. Wir wissen, wie es in der Musik der Fall ist, dass, obgleich das Ohr die Fähigkeit besitzt, zwanzigtausend einfache, in Ton und Stärke alle verschiedene Laute*) aufzufassen, diese Fähigkeit der Unterscheidung nicht allein in der Construction des Organes begründet ist, sondern aus langer Beobachtung hervorgeht. Sir Charles Bell sagt: „... dass diese Vielseitigkeit der Empfindung nicht gänzlich von der Structur (sc. des Gehörorgans) ausgeht, sondern eine von Gefühl und Verständniss vereint geleitete Operation darstellt, erkennen wir aus der langen Erfahrung, welche nöthig ist, um eine solche Vollkommenheit zu erreichen. Die Natur ist freigebig in der Darbietung von Mitteln der einfachen und erworbenen Empfindung, die letztere aber ist das Ergebniss langer Erfahrung und fortgesetzter Bemühung, obwohl wir allmählich das Gefühl dafür verlieren, dass sie eine freiwillige Anstrengung erforderte.“ Wir haben schon auf einige der hervorragendsten Eigenthümlichkeiten bezüglich der Verwendung des Schattens hingewiesen, durch welche wir unschwer begreifen, dass der blosse Umriss einer Gruppe von Figuren oder auch verschiedener Gegenstände dem Auge immer nur gleich einer Landkarte erscheinen wird; durch die verständige Vertheilung des Schattens aber, der zwischen den verschiedenen Formen auftritt, heben sich dieselben empor und nehmen, entsprechend ihrer relativen Ent-

*) Reid's Inquiry into the Human Mind, p. 98.

fernung vom Auge des Beschauers, die ihnen zukommende Stellung ein. Wir könnten unserer Phantasie leicht weiter folgen und Ursachen bezeichnen, warum gewisse Theile mehr verschwinden, andere auffallender hervortreten; die Kunst der Combination des Ganzen zu einer harmonischen Masse von Clair-obscur kann jedoch nur durch langes Studium der Grundsätze Derjenigen erworben werden, welche sich in diesem fesselnden und der Phantasie raumgebenden Zweige der Kunst ausgezeichnet haben.

Bevor wir in eine Prüfung dieser so viel Vergnügen bereitenden Eigenschaft, deren Wirkungen sich in der Malerei kund thun, eintreten, erscheint es geboten, deren Ursache zu erforschen und danach zu suchen, wo sie in natürlichen Erscheinungen, der einzigen verlässlichen Quelle, aus welcher wir mit Sicherheit schöpfen können, hervortritt. Richten wir die Augen auf einen einzelnen Gegenstand, so nehmen wir denselben bestimmt umgrenzt wahr, weil die ihn umgebenden Gegenstände einen mehr abgeschwächten Eindruck auf die Retina erzeugen; wir begreifen auch bei näherer Prüfung, dass wir oft auf einen, nur auf ein einziges Auge hervorgebrachten Eindruck geachtet haben, entweder weil sich dieses in günstigerer Stellung befand oder an sich selbst den Vorzug grösserer Sehschärfe besass; trotzdem aber wird eine Anzahl seitlicher Bilder unbestimmter auf die Retina des andern geworfen, welche durch ihre Weichheit dem Gegenstande unserer Aufmerksamkeit infolge des Contrastes desto mehr Schärfe verleihen, uns ergötzen und die Vorstellung von einer Mannigfaltigkeit der Verhältnisse unterstützen. Wir wissen ferner, dass eigentlich zwei Bilder, eines in jedem Auge, erzeugt werden, und obgleich dieselben in der geistigen Auffassung nur ein einziges bilden, so vermögen wir doch diese (nebenhergehenden) Andeutungen, auf welche die Einbildung, selbst wenn es an sich die schwächsten Eindrücke sind, unbewusst achtet, nicht gänzlich auszuschliessen; hierzu kommt endlich, dass das von der Betrachtung eines Gegenstandes ermüdete Auge sich, um Ruhe zu finden, ganz naturgemäss den weicheren, schattigen und weniger bestimmt hervortretenden Partien zuwendet. Ohne dieses Thema zu sehr in's Einzelne zu verfolgen, erkennen wir aus Obigem doch einige Ursachen, warum die theilweise Verwendung des Clair-obscur in einem Bilde dieses dem Auge gefälliger erscheinen lässt, als ein anderes ohne dieselbe.*) Wir finden auch, dass im Verein mit der Unbestimmtheit eine Wiederholung der Form und gewissermassen eine Vollendung und Einheit der Gestalt sehr unter dessen (sc. des Clair-obscur) Einflusse steht, wie man sich durch Wiederholung des unten**) angeführten Experiments überzeugen kann, welches der Einbildung auch noch andere ähnliche nahe legt. Doch

*) Diese Unbestimmtheit ergötzt das Auge des Beschauers ganz ebenso, wie eine unvollendete Skizze, dessen Phantasie angenehm erregt; denn da Jedermann abweichende Vorstellungen von der Schönheit der Form hat, so bleibt es dabei ihm überlassen, die (lückenhaften) Bilder auszufüllen, und nach eigenem Geschmack zu gestalten; es befriedigt den Geist deshalb, weil es ihm eine Art eigener Schöpfungskraft verleiht, wie wir sie bei Betrachtung einer bunten Wand oder der verglimmenden Asche von Feuer empfinden. Burks hält das geradezu für förderlich bez. der erhabenen Wirkung; er sagt: „Auch in der Malerei trägt eine wohlabgewogene Dunkelheit mancher Dinge zur Erhöhung des Effects eines Gemäldes bei, weil die gemalten Bilder dann den natürlichen am ähnlichsten erscheinen; und in der Natur haben dunkle, verworrene und unbestimmte Bilder einen grösseren Einfluss auf die Phantasie, erhabener, stärkere Empfindungen zu erwecken, als solche, welche deutlicher und bestimmter erscheinen.“ — (Essay on the Sublime and Beautiful.)

**) Nehmen wir eine Feder und skizziren eine Reihe Häuser, Bäume u. dergl., die von der einen Seite nach dem mehr in der Mitte gelegenen Gesichtspunkte verlaufen, versehen dann die näheren Objecte mit breiten und tiefen Schatten und brechen, so lange die Tinte noch feucht ist, das Papier quer durch den Gesichtspunkt zusammen, so dass

✓ Wechsel von ausgeführt u. weniger ausgeführt also
skizzenhaft behandelte (Haupt u. Nebensache), wie im
in seinen Bildern angewendet, u. wie dies beim
Wechsel von kalt u. warm, oder Licht u. Schatten
der Fall ist, was O'Lyne das Geheimnis der Malerei
überhaupt nennt.

x habe sich bei einer Betrachtung von
Stereoskopbildern beobachtet, da kann
oft ein Bild primäres Licht od. Reflexe haben
in das zweite nicht, etc. etc.

Anders' Wirkung
Trick



Erklärung vom Stand der Dinge, die ihnen zukommende Stellung ein. Wir könnten unserer Phantasie keine Namen und Ursachen bezeichnen, warum gewisse Theile mehr verschwinden, andere hervortreten; die Kunst der Combination des Ganzen zu einer harmonischen Einheit, die klar aber kann jedoch nur durch langes Studium der Grundsätze der Natur erreicht werden, welche sich in diesem fesselnden und der Phantasie anheimelnden Werke der Kunst hervorgezeichnet haben.

Der Mensch ist ein Wesen, das so viel Vergnügen bereitenden Eigenschaft, deren Wirksamkeit in der Natur auch hier, eintritt, erachtet es geboten, deren Ursache zu entdecken und durch sie zu erklären, wie die in natürlichen Erscheinungen, der einzigen vorstellbaren Quelle, aus welcher wir uns Kenntnisse verschaffen können, hervortritt. Richten wir die Augen auf einen bestimmten Gegenstand, so ist uns derselben bestimmt umgrenzt wahr, weil die ihn umgebenden Gegenstände einen sehr abgeschwächten Eindruck auf die Retina erzeugen; wir begreifen auch bei dieser Position, dass wir oft auf einen, nur auf ein einziges Auge hervorgehobenen Punkt geachtet haben, entweder weil sich dieses in günstigerer Stellung befindet oder weil der Gegenstand grössere Schärfe besass; trotzdem aber wird eine Anzahl anderer Bilder unbestimmt auf die Retina des andern geworfen, welche durch den Wechsel der Gegenstände unserer Aufmerksamkeit infolge des Contrastes desto mehr wahrnehmbar werden und die Vorstellung von einer Mannigfaltigkeit der Verhältnisse unterstützen. Wir wissen ferner, dass eigentlich zwei Bilder auf ein jedes Auge erzeugt werden und obgleich die selben in der gleichen Entfernung von der Netzhaut bilden, so unterscheiden wir doch diese (anteriorer und posteriorer) Bilder, auf welche die Einbildung wirkt, wenn es an der die schwächeren Eindrücke sind, und wenn nicht gänzlich ausschliessen; hiernach kann man endlich, dass das von der Betrachtung eines Gegenstandes ermüdete Auge sich, um Ruhe zu finden, ganz naturgemäss dem schwächeren, schwächeren und weniger bestimmt hervortretenden Partien wendet. Über diese Thesen zu sehr ins Einzelne zu verfolgen, erkennen wir aus Obigem doch einige Ursachen, warum die theilweise Verwendung des Clair-obscur in einem Bilde, dass das Auge gewöhnlich betrachtet, als ein anderes ohne dasselbe. Wir finden auch, dass im Verlaufe der Betrachtung eine Wiederholung der Form und gewissermassen eine Vollendung und Klarheit der Gestalt sehr unter dessen (so des Clairs-obscur) Einfluss steht, wie man sich durch Wiederholung des unten** angeführten Exempels überzeugen kann, welches der Einbildung auch noch andere ähnliche nahe legt. Auch

Die Kunst der Zeichnung regiert das Auge des Betrachters ganz ebenso, wie das unvollendete Bild, dessen Mangel man schon bemerkt, wenn es Jedermann abweichende Vorstellungen von der Schönheit der Form bei, so dass es nicht nur die Betrachter, die (höheren) Bilder auszufüllen, und nach eigener Geschmack zu gestalten; es trägt aber auch, unter demselben, weil es ihm eine Art eigener Schöpfungskraft verleiht, als wie die bei Betrachtung einer Meisterarbeit über die verführerischen Ansehe von Feuer empfinden. Burke hält dies gerade für förderlich bei der ersten Betrachtung; er sagt: „Auch in der Malerei trägt eine wohlüberlegene Dunkelheit mancher Dinge zur Erhöhung der Schönheit eines Gemäldes bei, weil die gemalten Bilder dann den natürlichen am ähnlichsten erscheinen; und in der Natur werden dunkle, verworrene und unbestimmte Bilder einen grösseren Eindruck auf die Phantasie, erheben sie, und sie erwecken, als solche, welche deutlicher und bestimmter erscheinen.“ — (Essay on the Sublime and Beautiful.)

** Nehme zu eine Feder und skizziren eine Reihe Häuser, Bäume u. dergl., die von der einen Ecke nach der andern in der Höhe gelegenen Gesichtspunkte verlaufen, versehen dann die näheren Objecte mit Farben und schreibe sie nieder, so lange die Tinte noch feucht ist, das Papier quer durch den Gesichtspunkt ausrichten, so dass

ausgeführt in wenigen Augenblicken
kann, wenn man sich nur ein wenig Mühe
gibt, die Natur nachzuahmen, und die
Bildern anzuwenden, so wird dies beim
Zeichnen sehr nützlich sein, und Licht in die
der Welt ist, was V. Lynck das Geheimnis der Malerei
überhaupt nennt.

Vergleichung der Natur mit der Kunst
wie die Natur die Kunst imitirt

Fig. 2.



Fig. 1.



Fig. 3.



Fig. 4.



welchen Weg der Anfänger auch einschlagen mag, um Einsicht in diesen reizvollen Theil der Malerei zu gewinnen, indem er seine Composition entweder so arrangirt, dass sie sich einem besondern Effect durch Licht und Schatten anpasst, oder indem er sich verschiedener Mittel der Vertheilung von Licht und Schatten über seine Zeichnung bedient, so möge er nur immer, in der Natur wie in der Kunst, deren verschiedene Combinationen aufmerksam beachten und die verborgene Ursache ihrer Schönheit erkennen zu lernen suchen. Da die Radirungen Rembrandt's diese Eigenschaft im höchsten Masse, vom blossen Umrisse bis zur grössten Tiefe des Schattens, besitzen, so sollten sie ihm, wenn er das in seiner Gewalt hat, stets vor Augen schweben; sie sollten nach jeder Richtung hin betrachtet werden, um das Auge zu befähigen, sich mit den Verhältnissen von Licht, Schatten und Halbton vertraut zu machen; er (der Schüler) sollte auch diese Mustervorlagen von Clair-obscure in seinen eignen Zeichnungen widerzuspiegeln suchen, um die in jenen wundervollen Erzeugnissen zutage tretende Harmonie wenn möglich auch auf neue Erfindungen zu übertragen, wie in Platte VI.

Harmonie der Farbe.

Die Möglichkeit Töne zusammenzustellen, deren vereinte Wirkung durch das Medium des Ohres die verborgenen Samenkörner zum Leben erwecken soll, durch welche heftige oder zartere Leidenschaften erregt werden, ist zu allgemein bekannt, um noch einer besondern Erläuterung zu bedürfen. Dass sich in der menschlichen Seele ganz analoge Quellen vorfinden, welche durch das Medium des Auges erschlossen werden können, ist ebenso gewiss, sonst vermöchte der Maler durch die Combination von Farben überhaupt Effecte, welche den Beschauer überraschen oder ergötzen, nicht hervorzubringen. Locke definirt die Farben als blosse geistige Vorstellungen, welche mit Hilfe der Einbildungskraft begriffen werden, aber nicht als Qualitäten von wirklich materieller Existenz. Newton sagt, Farben haben ihren Ursprung in der verschiedenen Brechbarkeit der Lichtstrahlen, werden aber (im Auge) nicht (schon fertig) von der Reflection oder Refraction von natürlichen Körpern aufgenommen. Ohne hier nun zu tief in die Philosophie der Farbenlehre einzugehen, wird es doch nöthig sein zu untersuchen, welche Farben am meisten auf das Auge wirken und durch welche Anordnung eine Harmonie derselben sich erzielen lässt. Wir beobachten, dass Kinder und wilde Völker*) vorzüglich von kräftigen Farben, wegen des Reizes, den diese ausüben, an-

es eine Art Ueberdruck von der andern Seite aufnimmt, so wird das Auge nicht allein mehr befriedigt durch die grössere Mischung von harten und weichen Partien, sondern auch durch die grössere Einheit und das Gleichgewicht der Theile auf beiden Seiten und die Wiederholung der Luftlinie in Form einer solchen auf dem Boden; oder wir zeichnen eine Gruppe von Bäumen und falten das Papier quer durch den Fuss ihrer Stämme, so dass es einen schwachen Eindruck aufnimmt, als spiegelten sich jene etwa in Wasser, so wird dieselbe angenehme Empfindung hervorgebracht werden.

*) „Es ist unbestreitbar, dass heitere Farben jeder Art jungen Kindern das meiste Vergnügen bereiten, und jene scheinen von denselben desto mehr gefesselt zu werden, wenn sie irgendwie miteinander vermischt sind. Ob dabei in den Farben etwas liegt, was der Harmonie von Tönen entspricht, mag bezweifelt bleiben; wenn es der Fall ist, so muss ihm doch eine weit grössere Breite zuerkannt werden, als bei der Harmonie zwischen verschiedenen Tönen zulässig ist, da alle Mischungen und Abstufungen von Farben, wenn darin nur überwiegend Licht auf das Auge wirkt, gefällig erscheinen, wobei eine Farbe eben so selbstständig wie die andere auftreten kann. Schwarz erscheint dem Auge von Kindern von vornherein unangenehm; es wird das auch zeitig durch gewissermassen verwandte Einflüsse. Bei Erwachsenen zeigt sich das Vergnügen an blossen Farben sehr matt im Vergleich zu deren durch Association mehr vervielfältigten Vergnügen. Das ursprüngliche Vergnügen an blossen Farben besteht übrigens in geringerem Grade für immer fort, und dasjenige, was darauf noch durch Association mit anderen Vergnügen — denn solche Einflüsse sind gegenseitig unbegrenzt — übertragen wird, ist gar nicht unbedeutend; so dass unser intellectuelles Ergötzen

*Volley v. Licht
Schatten
hoch fort in
auf Winter
Gebirgsbilder
übertragen
clair-obscure
Rembrandt's
Radirungen*

11 AB

X

gezogen werden. De la Hire sagt: „Der verschiedene Grad von Reizung, den Farben erzeugen, kann bequem beobachtet werden, wenn man das Auge, nachdem es in die Sonne oder auf einen leuchtenden Gegenstand geblickt hat, geschlossen hält, denn das auf der Netzhaut davon zurückbleibende sogenannte Nachbild wird erst roth, dann gelb, hierauf grün und zuletzt blau erscheinen.“ Wir begreifen auch, dass der durch kräftige Farben hervorgebrachte Effect dadurch, dass dieselben mit anderen von entgegengesetztem Farbentone in Berührung gebracht werden, gesteigert oder herabgesetzt werden kann; grosse Partien eines kräftigen Blau in Berührung mit Roth oder Weiss — denn wir finden, dass die Grundfarbe auch den Gegensatz wesentlich bedingt — wirken in ganz anderer Weise auf das Auge, als wenn sie in geringeren Mengen auftreten; oder auf einem Grunde von neutraler Tinte, wie wir einen solchen an Gräberfunden aus Aegypten sehen, gegenüber denselben Farben, die über einen persischen Shawl verstreut sind; in letzterem Falle kreuzen die von jeder einzelnen Farbe kommenden Strahlen einander und erzeugen dadurch eine angenehme Harmonie.*) Im ersteren Falle macht eine Farbe einen zu kräftigen Eindruck auf das Auge, um leicht wieder verlöscht werden zu können; es bleiben Eindrücke (Nachbilder), je nach der Intensität des Lichts oder des Glanzes des dieselben erzeugenden Objects, von kürzerer oder längerer Dauer zurück. Reynolds erwähnt dreier Arten von Harmonie, welche im Arrangement von Farben vorkommen; eine, wo die Farben von voller und kräftiger Körperhaftigkeit sind, wie wir sie in den Werken Raphael's finden und welche er als die Römische Manier bezeichnet; eine andere, den Bologneser Styl, welcher die verschiedenen Farben mehr vermischt, um dem Ganzen allgemeine Einheit zu verleihen, ohne dass der Beschauer an die ursprünglichen Farben, aus welchen diese Einheit hervorging, erinnert wird, was in den kleinen Arbeiten der holländischen Schule zur grössten Vollkommenheit gebracht ist; und eine dritte, die venetianische Manier, bei der die hellsten Farben mit den beiden Extremen von warmen und kalten Tönen zugelassen sind und der Gesamteindruck durch Vertheilung über das Gemälde gemildert und harmonischer gestaltet wird, so dass er im Auge dieselbe Empfindung wie ein Blumenstrauss erweckt. Jede Methode scheint ein besonderes, ihr zuerkanntes Gebiet zu besitzen, welches dem Gegenstande oder dem Style der Composition entspricht, sowohl in der Zeichnung wie im Clair-obscur, je nachdem diese mehr oder weniger von der gewöhnlichen Repräsentation der Natur abweichen oder auf besondere Treue und Strenge des Umrisses halten; und da die Harmonie aus der entsprechenden

von dem, welches in erster Linie nur das Auge afficirt, nicht allein zuerst erzeugt, sondern auch später unterstützt und frischer belebt wird — was ganz besonders von den von der Natur selbst dargebotenen Schönheiten und der Nachahmung derselben, welche Malerei und Dichtkunst uns liefern, gilt.“ — (Hartley on Man, Sense of Sight.)

*) Sir Isaak Newton bemerkt, dass, wenn die Brechbarkeit eines besonderen Strahles eine gewisse Farbe erzeugt hatte, es ihm unmöglich war, diese Farbe zu wechseln, wenn sie genügende Breite hatte; er konnte wohl, wenn er deren Strahlen durch gefärbte Medien unterbrach, ihre Intensität abmindern. (Wir sehen das als eine Art Verglasung, auch von den Alten geübt.) Er fand, dass eine wirkliche Umänderung der Farben erzielt werden konnte durch Mischung verschiedener Arten von Strahlen; in solchen Mischungen treten aber die einzelnen, dieselben bildenden Farben nicht mehr für sich hervor, sondern deren gegenseitige Legirung, wenn dieses Wort gestattet ist, bildet nur einen mittleren Farbenton, und wenn desshalb die verschiedenen Strahlen durch Refraction getrennt werden, so erscheinen Farben, die von der früheren Verbindung abweichen. So zeigt sich eine feine Mischung von blauem und gelbem Pulver dem blossen Auge grün, und doch sind die Farben der jene Mischung bildenden Theile nicht verändert, sondern eben nur vermengt; denn wenn wir dieselben mit einem Mikroskop betrachten, so erscheinen sie noch immer blau und gelb.“ — (Priestley's Remarks on Newton's Optics.)

Uebereinstimmung der verschiedenen Theile hervorgeht, so können wir uns leicht eine angemessene Farbengebung vorstellen, welche diese Einheit bewahrt. In den früheren Perioden der Malerei, wo die Figuren trockene, ununterbrochene Umrisse zeigten, wurden die Farben kräftig und leuchtend aufgetragen, um ohne Rücksicht auf die Luftperspective Reliefwirkung hervorzubringen. Beim Fortschreiten der Kunst finden wir dann Farben im Charakter des Clair-obscur verwendet; und als die Verkürzung und der perspectivische Effect bei Führung der Arbeit mehr und mehr Bedeutung gewannen, erschien die Farbe selbst begreiflicher Weise mehr untergeordnet, und Umriss, Licht, Schatten und Farbe zur Erzeugung der beabsichtigten Wirkung auf den Beschauer verschmolzen, keines derselben aber noch durch Uebergewicht berechtigt, dessen Aufmerksamkeit besonders auf sich zu lenken. Wollten wir auf eine weitläufigere Betrachtung der im Vorigen hingestellten Bemerkungen eingehen, so würde jeder einzelne Theil eine längere Abhandlung erfordern, um den Weg, auf welchem das Auge von den verschiedenen Modificationen der Farbe Befriedigung findet, gesondert klar zu legen; ein Werk von so beschränktem Umfange kann nicht viel mehr thun, als darauf hinweisen, wo die verschiedenen Belege dafür anzutreffen sind und wie sie modificirt und arrangirt wurden, um mit den Empfindungen zu harmoniren, welche die Seele hegt und die auch nicht durch die Laune oder den verkehrten Geschmack eines Einzelnen verändert oder in andere Kanäle abgeleitet werden können. Ich möchte gern hoffen, noch weiter gegangen zu sein; ich habe mich bestrebt darzuthun, dass diejenigen Quellen des Vergnügens, welche im menschlichen Geiste schlummern und durch den Gesichtssinn belebt und zur Thätigkeit geweckt werden, nur durch höhere Ausbildung dieses Sinnes wirkliche Befriedigung gewähren können.*) Ich habe auch versucht, den grossen Nutzen der Erziehung des Auges zu beweisen als eines Mittels allgemeiner Bildung, welches Tausenden Beschäftigung bietet, weil es solche Wege zum Wissen eröffnet, welche auch noch gegenüber der grössten Macht der Sprache „versiegelte Bücher und geschlossene Brunnen“ bleiben.

*Luftperspective
ist hier eigentl.
Held in einem*

1143

Studium nach der Natur.

Von der Natur gleichsam übernommene Objecte zeigen einen sehr charakteristischen Unterschied gegenüber denen, welche aus bloss launenhafter Combination oder als Bilder der Phantasie entstanden. Wir finden in Skizzen nach der Natur so mancherlei Einzelheiten, eine Wahrheit und Bestimmtheit, eine Abwechslung und Schönheit, auf welche Objecte, die wir unserem Gedächtnisse entnehmen, oder Bilder, die nur der Geist allein erschafft, niemals Anspruch erheben können. Die letzteren zeigen eine allgemeine Erscheinung ähnlich dem unklaren Charakter der Natur, wie er sich einem nicht scharfen Gesicht bietet; oder, wenn mit Detail ausgeführt, enthalten die Einzelheiten eine besonders gewählte Reihe von Zügen und Formen, die durch Gewohnheit gefällig wurden, aber die eigentliche Manierirtheit bilden.

*) Addison bemerkt, dass ein Mensch mit verfeinerter Phantasie an Vielerlei das grösste Vergnügen findet, wo der gemeine Mann nichts davon zu geniessen vermag. Er kann mit einem Gemälde geradezu sprechen, und findet in einer Statue einen angenehmen Gesellschafter. Er empfindet bei einer Schilderung eine geheimnissvolle Erquickung und fühlt beim Anblick von Feldern und Wiesen eine grössere Befriedigung, als vielleicht ein Anderer durch den Besitz derselben. Das verleiht ihm gewissermassen eine Art Miteigenthum an Allem, was er sieht, und lässt auch die wildesten, unkultivirtesten Partien der Natur zu seinem Ergötzen beitragen, so dass er die Welt betrachtet, als wäre sie von ganz anderem Lichte überglänzt, und an derselben eine Menge von Reizen entdeckt, welche sich der grossen Allgemeinheit der Menschen verbergen. — (Spectator, No. 411)

1143!

Solche Unvollkommenheiten können nur dadurch vermieden werden, dass das Auge sich zu allererst lange Zeit an gewissenhafte Exactheit bei Abzeichnung von Gegenständen nach der Natur gewöhnt, da die Auslassung von einem oder zwei Theilen die Fülle und Abwechslung der Linien zerstört, und ein ungleiches Verhältniss der Formen die Copie der Wahrheit und Schönheit des Ideals berauben kann. Diese Eigenthümlichkeiten müssen auch wohlbeachtet und studirt werden, um Werken der Phantasie denselben Charakter aufzuprägen. Reynolds sagt: „Ich bin sehr ungewiss darüber, ob die Gewöhnheit, correct zu zeichnen, was wir vor Augen sehen, uns nicht auch eine verhältnissmässige Fähigkeit verleiht zu zeichnen, was wir uns bloss vorstellen.“

Um das Auge zu erziehen, das zu erreichen, ist es in erster Linie nothwendig, Gegenstände von sehr einfacher Form zu wählen, damit das Auge dieselben scharf auffassen kann, und an deren Stelle erst nach und nach andere, complicirtere treten zu lassen, um das Auge und die Hand an eine Mannigfaltigkeit von Linien zu gewöhnen. Ebenso ist es von grösster Wichtigkeit, die Zeichnungen hinreichend gross anzulegen, um die Möglichkeit offen zu lassen, freie Räume mit Einzelheiten ausfüllen zu können und auch die Hand davor zu bewahren, sich im Zeichnen eine krampfhafte, kleine Manier anzugewöhnen. Von gleichwichtiger Bedeutung ist es, zur Darstellung ein solches Object zu wählen, welches mit dem Original verglichen werden kann, um die Exactheit der Copie daran zu prüfen. Viel Schaden und Fehlerhaftigkeit sind daraus entstanden, dass man sich nicht beizeiten an eine gewisse Methode des Studiums gewöhnte; wie oft beobachten wir beispielsweise, dass die, welche Landschaften darstellen, unfähig sind, eine menschliche Figur mit einiger Correctheit zu zeichnen; das rührt gänzlich von dem sorglosen Zeichnen beim ersten Anfange her. Ein Baum mag ziemlich unvollkommen dargestellt sein, er erscheint doch hinreichend wahr, um den meisten Beschauern zu gefallen; die menschliche Gestalt dagegen besitzt gewisse Verhältnisse, deren Mangel leicht herausgefunden werden kann; hätten wir aber Gelegenheit, den Baum mit seinem Original in der Natur zu vergleichen, so würden wir die Unvollkommenheit der Aehnlichkeit ebenfalls entdecken, denn ein an correctes Zeichnen gewöhntes Auge ist im Stande, jedes sich ihm darbietende Object, ob das nun einfacher oder complicirter Natur ist, nachzuzeichnen. Die Erziehung des Auges in erster Instanz bezüglich der Elemente der Linear- und der Luftperspective verleiht demselben eine klarere Einsicht in die Ursachen der an allen Gegenständen zu beobachtenden Veränderung der Form und des Schattens; während das Zeichnen nach den Objecten selbst an Stelle der Copien die Fähigkeit zu begreifen*) erweitert und eine durch keine andere Methode erreichbare Kenntniss,

*) Dr. Jurin bemerkt, dass das Auge, ganz wie andere Theile des Gesichts, Kraft und Vollkommenheit durch häufigen Gebrauch der Muskeln erhält, wie wir das an den Augen der Jäger, Reisenden, Seeleute u. s. w. beobachten, welche auf weite Entfernungen weit besser sehen als Andere, während Diejenigen, deren Beschäftigung sie zur Anstrengung der Augen in der Nähe zwingt, auf kurze Entfernung schärfer sehen. Das Zeichnen nach der Natur aber, vorzüglich wenn die betreffenden Objecte einigermaßen entfernt sind, vervollkommnet das Auge nach beiden Seiten hin, da wir dabei die Sehkraft einmal anzustrengen haben, weitab liegende Gegenstände genau zu erkennen, und dann wieder dieselben treu auf das dicht vor dem Auge liegende Papier zu übertragen, denn dieses Organ ist höchst wunderbar mit Mitteln ausgerüstet, die Krystalllinse in ihrer Form zu verändern, indem dieselbe bei Betrachtung näher gelegener Objecte sowohl weiter nach vorn von der Retina gedrängt und gleichzeitig convexer gestaltet, wie auch mehr nach dem Glaskörper zurückgezogen und abgeflacht werden kann, wenn es sich um die Betrachtung entfernter Gegenstände handelt. — (S. Dr. Jurin on Distinct Vision und Potterfield on the Eye.)

Formen in der Composition zu verkörpern, vermittelt. Wenn wir bedenken, dass die Bilder von äusseren Gegenständen auf der Retina nur verweilen, wenn wir das Auge auf dieselben richten und, gleich den Bildern der Camera obscura, sofort verschwinden, sobald wir dasselbe nach einer andern Richtung hinwenden, so ergiebt sich von selbst die Nothwendigkeit, jeden Theil vor dem Nachzeichnen lange genug zu betrachten, damit der Geist dessen Form und Farbe sozusagen völlig in Besitz nehmen kann, um diese nicht nur während des Zeichnens selbst im Gedächtniss zurückzubehalten, sondern um einen so tiefen Eindruck zu bewahren, dass die Phantasie dadurch mit einer Mannigfaltigkeit von Vorstellungen gefüllt und weiter bereichert wird. Diejenigen freilich, welche das Studium nach der Natur ohne in erster Linie vorhergegangene methodische Erziehung des Auges empfehlen, werden nicht gewahr, dass es nur die Oberfläche der Dinge ist, die sich ihrer nach aussen thätigen Sehkraft bietet, und ohne die Leitung eines Lehrers würde die Kunst dann immer in ihrer Kindheit bleiben. *) Ein von einem Anfänger gezeichneter Baum wird stets ein flaches Bild darstellen, gleich einer zwischen den Blättern eines Buches getrockneten Pflanze oder Seealge; eine Gestalt erscheint nur als ein Theil einer solchen; denn selbst bei einem Verständniss für verkürzte Partien, wäre er (sc. der Anfänger) nicht im Stande, diesen den Schein der Perspective zu verleihen oder dieselben mittelst Licht- und Schattengebung vom Hintergrunde abzuheben. Die ersten Wiederhersteller der Kunst in Italien kamen nicht weit über die flachen Muster hinaus, welche ihnen die Hilfsmittel des Zeichnens lieferten; auch unter den Händen Giotto's und Massaccio's wurde der Verkürzung wenig Beachtung geschenkt, und diese erschien dann bei dem Mangel von Licht und Schatten, wodurch die Theile ihre verhältnissmässige Lage zu einander erst erhalten, zusammengezwängt und schwach. Erst als die Geistesheroen Leonardo da Vinci und Michel Angelo sich der Sache annahmen, verschwanden jene Mängel und Schwierigkeiten; jene Theile der Figur wurden nicht länger in Profilansicht wiedergegeben, sondern dem Beschauer näher oder ferner gerückt, und ganze Gruppen, statt einem ununterbrochenen Frieze ähnlich zu erscheinen, wurden mehr in die Runde gestellt und mittels der Linear- und Luftperspective in die Tiefe der Composition gleichsam versenkt. Raphael, der die Arbeiten seiner Vorgänger verständig benutzte, brachte die Kunst auf einen Standpunkt der Vollkommenheit, welche ihn das Studium der Natur allein, ungeachtet seiner beständigen Anlehnung an diese, niemals zu erreichen befähigt hätte; die Betrachtung der schönen Werke des Alterthums erweckten ihm erhabnere Anschauungen von idealer Composition, während seine beständige Herbeiziehung der Natur für alle Details ihn in den Stand setzte, den Schöpfungen seiner Phantasie Wirklichkeit und Treue zu verleihen. Ohne das Auge bekannt gemacht zu haben mit den Schönheiten Derer, welche die Kunst bis zu ihrer jetzigen hohen Stufe gefördert haben, und zwar entweder allmählich

*) „Cicero spricht aus, dass . . . nicht zu kennen, was in früheren Zeiten geleistet wurde, immer Kind zu bleiben bedeutet. Wenn man keinen Nutzen aus den Arbeiten vergangener Zeiten zöge, würde die Welt immer in den Kinderschuhen des Wissens stecken. Die Entdeckungen jedes einzelnen Mannes müssen zu seinem eigenen Vortheil ausgehen und die Studien jedes Zeitalters bei den Fragen ausgenützt werden, welche das vergangene Geschlecht discutierte und aufstellte. Wir mögen immer von unseren Vorfahren mit gleich geringem Vorwurf deren Wissen, wie etwa Erzeugnisse von ihnen, entlehnen; und es wäre beispielsweise ebenso vernünftig, in Höhlen zu leben, bis wir uns mit eigener Hand einen Palast errichtet hätten, als alle Kenntniss der Architektur, die unser eigener Verstand nicht sich selbst verdankt, zurückweisen zu wollen.“ — (Dr. Johnson.)

fortschreitend durch das Studium der besten Werke oder dadurch, dass gleich mit einem Cursus im Zeichnen nach antiken Skulpturen begonnen wurde, wird es unmöglich sein auszuwählen, was in der Natur schön ist, oder einen Standpunkt für die Betrachtung zu bestimmen, der eine interessantere Ansicht bietet als ein anderer. Ebenso unmöglich wird es sein, eine Mannigfaltigkeit von Objecten zu combiniren, ausser wenn wir vertraut sind mit den Principien, nach denen die verschiedenen Arbeiten aufgebaut sind, welche anerkanntermassen volle Befriedigung gewährten; denn obwohl, ganz wie in der Musik, die denkbaren Variationen endlos sind, so ist das Wissen doch einfach und muss Denen ins Blut übergegangen sein, welche harmonisch wirkende Arrangements erdenken wollen. Derjenige, welcher es ohne Unterstützung durch vorausgehende Erziehung (sc. des Auges) unternimmt, nach der Natur zu studiren, wird sich oft in seinen Erfolgen getäuscht sehen; er wird auch nicht zu einer verlässlichen und ergiebigen Methode, Gegenstände mit Treue und Empfindung zu zeichnen, gelangen, da er stets in Furcht schwebt, Irrthümern zu verfallen. Leonardo da Vinci sagt: „Die Theorie ist der grosse Leiter des Experiments, der einzige Dolmetscher der Werke der Natur, welche niemals falsch ist. Nur unser Urtheil ist es, welches zuweilen getäuscht wird, da wir Resultate erwarten, welche das Experiment nicht liefern will; wir müssen uns aber an das Experiment halten und die Verhältnisse immer und immer verändern, bis wir daraus allgemeine Regeln abzuleiten vermochten, denn nur dieses Verfahren kann uns mit solchen versehen. Allgemeine Regeln leiten uns dann bei Erforschung der Natur und bei den Operationen der Kunst; sie verhindern, dass wir uns selbst und Andere betrügen, indem wir uns selbst Ergebnisse vorspiegeln, die wir niemals erreichen können.“

Die Erfahrung ist es, welche es dem Künstler ermöglicht, aus den verschiedenen, dem Auge sich darbietenden Erscheinungen zu wählen oder sie zu combiniren, von ihnen etwas wegzulassen oder denselben etwas hinzuzufügen. Warum geschieht es zum Beispiel, dass der Portraitmaler, wenn die betreffende Person vor ihm sitzt, deren Kopf erst nach der einen, dann nach der andern Seite wendet und ihn unter der dadurch veränderten Wirkung von Licht und Schatten betrachtet? — Nur um das vortheilhafteste Arrangement der Gesichtszüge zu entdecken und diejenige Ansicht des Kopfes auszuwählen, welche die entschiedenste Charakterisirung der Person und daneben auch die schönsten Punkte und Linien bietet. Um das Auge zu solcher Wahl zu befähigen, ist es aber nothwendig, das Studium der Natur zu verbinden mit dem Studium der Arbeiten der hervorragenden Männer früherer Zeiten. Die Werke Titian's werden den Schüler überzeugen, wie sehr ruhige Grösse durch Einfachheit und Breite erzeugt wird; die Werke Van Dyck's bieten Mustervorlagen für die Kunst des Arrangements und die gefällige Anlage der Gesichtszüge, wie für die Vereinigung verschiedener Theile mittels angepasster Licht- und Schattengebung oder für die Anordnung des Haares und anderer untergeordneter Zuthaten. Diese Fähigkeit, die verschiedenen Theile auszugleichen und einander anzupassen, mag wohl durch lange Beobachtung der in der Natur sich darbietenden Combinationen erworben werden; eine gleichzeitige Rücksichtnahme auf die Radirungen Van Dyck's und die Druckerzeugnisse nach ihm wird aber die Untersuchungen und Bemühungen des Schülers wesentlich erleichtern. Wir wissen, dass Rubens schon Van Dyck und Velasquez den Rath ertheilte, als bestes Mittel zur Erreichung von Vollkommenheit in der Portraitmalerei die Arbeiten Titian's zu studiren; und

diese Art der Erwerbung correcter Kenntniss wiederholt sich so gleichmässig, dass z. B. die Werke Reynold's oder Lawrence's als die besten Hilfsmittel zur Uebung in der Verkürzung studirt werden sollten, da diese Künstler sich die Principien ihrer grossen Vorgänger und zwar so zu eigen gemacht haben, um der Gewohnheit und dem Geschmacke ihrer Zeit gerecht zu werden, aber neben diesem Studium den eigenen Geist zur unablässigen Betrachtung der Natur anzuhalten wussten; denn, wie Bacon sagt: „. . . zu viel Zeit auf Studien zu verwenden, ist einfach Trägheit; dieselben zu viel zur Ausschmückung zu gebrauchen, ist Ziererei; gänzlich nach deren Regeln zu urtheilen, ist Schülerart, sie vervollkommen die Natur und werden selbst durch Erfahrung vervollkommt; denn natürliche Fähigkeiten gleichen wilden Pflanzen, welche verständigen Beschneidens bedürfen, und Studien selbst geben zu viel in die Breite gehende Anleitungen, ausser wenn dieselben durch Erfahrung beschränkt werden.“

Man darf die Kunst des Studiums nach der Natur also betrachten, als umschliesse sie, was wir durch das Medium unseres eigenen Auges erkennen und die Sichtbarmachung dieser Dinge durch die Brille Anderer. Denn unter dem Anschauen der Natur ist nicht etwa zu verstehen, dass man dabei die richtige Länge und Breite jedes Gegenstandes sieht, sondern das Vermögen, ihre Schönheiten und Mängel zu unterscheiden, diejenigen Partien zu erkennen, welche bewahrt zu werden verdienen, ferner die Art und Weise, deren Wirkung auf das Auge des Beschauers zu erhöhen, und die verschiedenen, auf das allgemeine Arrangement des Ganzen störend wirkenden Theile herauszufinden, welche entweder durch andere Objecte zu verbergen oder ganz wegzulassen sind. *) Denn da die gefälligen Combinationen der Natur ohne Rücksicht darauf, ob sie gefällig oder nicht gefällig erscheinen, durcheinander gewürfelt sind, ist das ernsteste Studium nothwendig, um ein vollkommenes Werk zustande zu bringen, welches den Schein der Zufälligkeit zugleich mit dem der geschicktesten Anordnung besitzt. Welchen Wechsel der Erscheinung zum Beispiel bieten die Effecte des auf dieselbe Scenerie wirkenden Lichtes und Schattens, wenn man jene zu verschiedener Tageszeit betrachtet oder sie unter den Vortheilen oder Nachtheilen des zufälligen Arrangements der Objecte vor Augen hat. Diese Unterscheidungsgabe muss also durch das Studium der

*) Nichts kann so unphilosophisch sein als die Voraussetzung, wir vermöchten uns eine Vorstellung von Schönheit und Erhabenheit selbst zu bilden, ausser oder neben einer solchen, wie die Natur sie darbietet, welche immer die Hauptquelle bleiben muss, aus der wir unsere Ideen schöpfen. Erkennt man das einmal an, so folgt daraus nothwendig, dass alle Regeln, welche diese Theorie oder irgend eine andere lehren, zu nichts weiter dienen können, als das Sehen der Natur zu lehren. Die Regeln der Kunst sind ja nur abgeleitet aus den Werken Derjenigen, welche die Natur am erfolgreichsten studirt haben; durch Benutzung dieses Vortheils, die mannigfaltige Art und Weise zu betrachten, in der verschiedene Geister ihre Werke aufgefasst haben, erweitert der Künstler den eigenen Gesichtskreis und lernt auf etwas zu achten und manches zu sehen, was seiner Beobachtung sonst entgangen wäre. Hier ist zu bemerken, dass es zwei Methoden der Naturnachahmung giebt, von denen die eine ihre Wahrheit durch die Empfindungen der Seele, die andere durch die des Auges bekräftigt. Einige Schulen, wie die römische und florentinische, scheinen hauptsächlich an das Zeugniß des Geistes appellirt zu haben, andere allein an das des Auges, wie die venetianische, nach dem Beispiele Paul Veronese's und Tintoretto's; noch andere haben Beides zu vereinigen sich bestrebt, indem sie die Eleganz und Grazie des Ornaments mit der Strenge und Kraft der Zeichnung paarten; dahin gehören die Schulen von Bologna und Parma. Alle diese Schulen sind aber gleichmässig als Nachfolger der Natur anzusehen. Wer ein Werk erzeugt, das den Geist oder die Phantasie des Menschen anregt, ist ebenso ein Naturmaler wie der, dessen Werke auf Befriedigung des Auges berechnet sind. Die Arbeiten Michel Angelo's oder Julio Romano's dürfen in diesem Sinne ebenso als naturgetreue angesprochen werden, wie diejenigen der holländischen Meister. — (Reynold's Notes upon Fresnoy's Art of Painting.)

Werke Derjenigen erworben werden, die sich in den verschiedenen Gebieten der Kunst besonders ausgezeichnet haben, und sie erheischt eine spätere Vervollkommnung durch Aufsuchung und Betrachtung der schönen Combinationen, welche in den endlosen Verschiedenheiten der Natur verstreut liegen. Nur diese Methode des Studiums allein kann einen Künstler dahin bringen, einen andern in der Fähigkeit der Auswahl zu überflügeln, und dieselbe Scene, welche aus der Hand des Einen kahl und wirkungslos hervorgeht, kann zu einer reichen und effectvollen werden durch die Hand eines Andern, der auf ein günstigeres Arrangement geachtet hat und der mancherlei Winken, welche zufällige Combinationen bieten, nicht nur gefolgt ist, sondern der diese auch noch weiter ausgeführt hat, wie in Platte VII, Fig. 1. und 2.

So wirkt das Studium der Natur erspriesslich für die Erziehung des Auges, indem wir dabei selbst ihre Werke gründlich erforschen und fähig werden, die Arbeiten Derjenigen, welche sie am erfolgreichsten studirt haben, zu verstehen. Das ist auch keine sozusagen lauwarme oder oberflächliche Methode, sondern sie erweckt die edle Begeisterung, welche den Genius eines Michel Angelo ein langes Leben hindurch anregte und ihn noch, als er im hohen Alter den Gesichtssinn eingebüsst hatte, dazu trieb, sich von seinen Leuten nach den Gärten der Medici führen zu lassen, um mit der Hand die ruhmvollen Ueberreste der griechischen Kunst zu fühlen und über diese hinzustreichen, jener Kunst, auf deren Bildwerke er seine eigene Erziehung gegründet hatte.





Fig. 2.



Fig. 1.

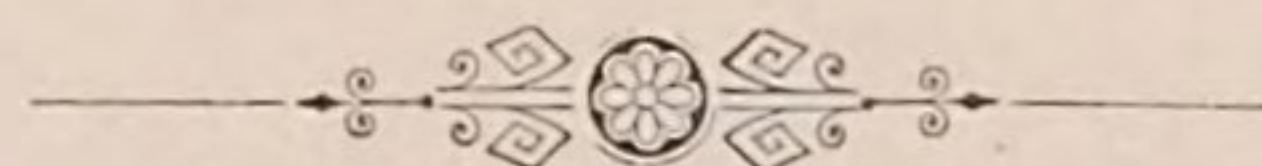


Fig. 2.



INHALT.

	Seite
Vorwort	3
Abhandlung über die Erziehung des Auges mit Rücksicht auf die Malerkunst	5
Augenmaass	6
Form	6
Perspective	7
Linien	8
Verkleinerung	9
Winkel	10
Kreise	11
Luftperspective	19
Chiaro-oscuro — Clair-obscur	22
Erfindung	27
Composition	31
Arrangement	39
Harmonie	42
Form	42
Clair-obscur	45
Harmonie der Farbe	47
Studium nach der Natur	49



Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

CT-

Burnet, John

Abhandlung über die Bildung des Auges mit Rücksicht auf die Malerkunst Mit
Kupfern und Holzschnitten. Von John Burnet

Reudnitz bei Leipzig [1886]

4 Art. 221 v#Beibd.1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11471358-7